Saitschik

Meister
der
Schweizerischen Dichtung
des neunzehnten Jahrhunderts.

Jeremias Gotthelf.
Gottfried Keller. Konrad Ferdinand Meyer.
Heinrich Leuthold. Dranmor.

Von

R. Saitschik.

Frauenfeld.
Verlag von J. Huber.
1894

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Jeremias Gotthelf	1
Gottfried Keller	83
Konrad Ferdinand Meyer	205
Heinrich Leuthold	319
Dranmor	379

Berichtigungen.

S. 49, Zeile 2 von unten lies: der — anstatt dessen.
„ 108, „ 1 von oben lies: unausweichlich — anstatt unausweislich.
„ 175, „ 11 von oben lies: Humoristen — anstatt Humoresken.
„ 277, „ 15 von oben lies: seinem Seufzen — anstatt seinen Seufzer.
„ 283, „ 8 von oben lies: die ganze Novelle — anstatt die ganze Erzählung.

Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius).

I.

Gotthelf ist ein genialer Beobachter, ein Parteimann, ein leidenschaftlicher Charakter, ein in Zorn und Liebe entbranntes Talent. Er kennt kein Maß und kein Gewicht. In seinem achtunddreißigsten Lebensjahre griff er zur schriftstellerischen Feder und in einem Zeitraum von achtzehn Jahren ergoß sich seine übersprudelnde Phantasie in einer staunenswerten Reihe von Bildern, die keine künstlerischen Grenzen, kein inneres Gleichgewicht kennen. Er vermag sich nicht zu beherrschen und wird von seiner Phantasie überwältigt, die wie einem Naturtriebe gehorchend immer neue Gestalten ins Leben ruft.

Eine starke, vollblütige Natur, nimmt er sich jedoch allmählich in Acht; was er auf der einen Seite übertreibt, sucht er andererseits gut zu machen, er will den mächtigen Strom seiner Bilder in ein festes Bett bringen, sie fangen an ruhiger zu fließen, ruhiger als es erwünscht ist, er führt Einzelheiten mit einer peinlichen Genauigkeit aus, beschreibt mehr als er zeigt, berichtet mehr als er malt, greift auch in diesem ruhigeren Zustande in fremde Gebiete hinüber, erzählt mit derselben Ausführlichkeit von der Kuh im Stalle und dem Käse in der Käserei, mit welcher er Seelenregungen und Gemütszustände schildert. Die gewaltige Phantasie

verirrt sich in berichtende Prosa, sie hört auf, anschaulich zu werden und wirkt ermüdend, sie fängt an, unser Gedächtnis und nicht unser inneres Auge in Anspruch zu nehmen. Aber plötzlich fährt ein heller Blitz herunter und beleuchtet elektrisch diese Prosa, den Dünger und den Acker, die Kühe und die Melker, den Bauernhof und das Wirtshaus; wir haben vor uns echte Poesie, tief und ruhig, in mächtigen, ergreifenden Bildern wiedergegeben.

Und nun kommt der Prediger, der tendenziöse Parteimann, dem die reine Poesie nicht ausreicht, um seine Gedanken zu gestalten, der Bilderstürmer, der in den Tempel seiner Phantasie die Kanzel hineinstellt. Mit mächtigen Schritten besteigt er sie und donnert über den Schwindelgeist der Zeit, über die Hexenmeister des Tages, über die verhaßten Neuerungen, über Diplomaten und Gelehrte, über vornehme Herrlein und Fräulein, über die zehn Gebote und die Advokaten, ein wahrer Jeremias, flammensprühend und zürnend, mahnend und bekehrend.

Gotthelf ist ebenso Meister des Schimpfes wie des Ernstes; er hetzt und streitet, flucht und stellt an den Pranger.

Die Tendenz lag im Ausgangspunkte seines Schriftstellerberufes. Er wollte nicht „für große Helden, nicht einmal für eidgenössische“ schreiben, sondern „das sogenannte Kleine, aber dem Weisen das Wichtigste, auch mit den gewichtigsten Worten darstellen“. Er wurde Volksschriftsteller.

Dadurch hat er sich gleichsam aller ästhetischen Kritik entzogen, da die ästhetischen Begriffe nur von den Gebildeten gepflegt werden, das Volk aber noch keine strenge Vorstellung vom Schönen kennt und das Nützliche und das Schöne in eins zusammenfaßt, wie sie auch in der Natur gegeben vorliegen. Es war Gotthelf somit die Möglichkeit geboten, die Feder frei walten zu lassen und die Tendenz allzuscharf hervorzukehren. Allein seine Phantasie ist so gewaltig, bilderreich und anziehend, daß die Tendenz keineswegs die Zeichnung seiner Charaktere durchdringt. In den meisten seiner Werke steht die Tendenz in keinem Zusammenhange mit dem eigentlichen poetischen Gehalte. Darin hat sich das gesunde Naturell Gotthelfs gezeigt, daß der starke Druck der Tendenz der poetischen Seite keinen Schaden zufügen konnte und nach vergeblichen Versuchen, die Phantasie zu untergraben, sich bloß in Anhängseln und mechanisch hineingezwängten Tiraden ablagerte.

Der Dichter kämpfte in Gotthelf mit dem Parteimann, das poetische Naturell mit den Anschauungen, denen er Geltung verschaffen wollte, aber die dichterische Anlage trägt den Sieg davon und gelangt zu ihrem Rechte trotz allen Hindernissen, die ihr in den Weg gelegt werden. Und nachdem er sich über Hölle und Paradies ausgepredigt und gezeigt hat, daß „das Weltliche und das rechte Geistliche viel näher bei einander sind", als man es zu glauben berechtigt wäre, nachdem er sich

auf diese Weise in alttestamentlicher Form ausgesprochen hat, wendet er sich wiederum der Poesie zu und erzählt frei und lustig und lächelt schalkhaft und giebt einen Mutterwitz zum besten, daß es eine Art hat.

Auch dort, wo er den Prediger herauskehrt, geschieht es in sprudelnden Gleichnissen, die sich in mächtiger Fülle ergießen. In den tendenziösen Einschaltungen tritt er als hinreißender Redner auf und führt eine mächtige Sprache, reich an schöpferischen Wendungen und tiefen Biegungen.

Wenn Gotthelf sich nicht geflissentlich an ästhetische Unarten gehalten und seine Phantasie unter ein künstlerisches Maß gestellt hätte, er würde ohne Zweifel seinen Platz unter den größten epischen Dichtern einnehmen. Ungeachtet aller Unarten und Mängel zeichnen sich seine Werke durch eine seltene Fülle des echten poetischen Gehaltes aus.

Gotthelf ist der gesunde Naturmensch, in dessen Kopfe die Dinge sich so widerspiegeln wie sie sind, ohne die geringste Brechung zu erleiden. Seine Phantasie steht den Eindrücken des Lebens offen gegenüber, sie nimmt alles auf einmal auf ohne Anstrengung und Ermüdung. Ihr Vermögen besteht nicht im Zusammenfassen, im tiefen Durchdringen und Verarbeiten, sondern in der einfachen, natürlichen Wiedergabe. Eine Einfachheit der Darstellungsmittel, wie sie uns in den Werken Gotthelfs entgegentritt, sucht ihresgleichen. Es sind einfache Bilder, einfache

Gleichnisse, die an und für sich von keiner poetischen Wirkung sind, aber aneinandergereiht, im Zusammenhange üben sie eine starke Wirkung auf unsere Phantasie aus. Gotthelf schildert nicht, er erzählt, oft ermüdet er durch die nicht enden wollenden Reihen von Einzelheiten, die er aufeinanderhäuft, es ist Beschreibung, wir haben noch kein klares Bild von dem Ganzen, aber unerwartet entwirft er mit kühner Hand eine plastische Figur, ein Stück Landschaft und das Ganze bekommt Leben und poetischen Glanz, die große Zahl der angehäuften Details erhält ihren Zusammenhang, das Erzählte tritt in nahe Berührung mit dem Geschilderten und vereinigt sich mit diesem zu einem neuen poetischen Leben. Unvermerkt treten aus dem Erzählten Gestalten hervor, lebendig stehen sie vor uns, all' diese Bauern und Bäuerinnen, scharf herausgestrichen, folgerichtig aus dem Ganzen entwickelt, mit psychologischer Notwendigkeit handelnd wie die Helden in Shakespeares Dramen.

Gotthelf steht mit selbstbewußter Oberherrlichkeit über seinen Charakteren und hat sich kein einziges Mal von seiner Phantasie verführen lassen, einer Gestalt mehr auf den Weg zu geben, als es mit deren Anlagen und Kräften verträglich wäre. Er ist meistenteils gewohnt für seine Personen zu sprechen, nur hie und da flicht er einen Dialog ein, aber er erzählt von deren Handlungen und Eigenschaften mit einer solchen Anschaulichkeit, daß wir die Charaktere aus dem Erzählten von selbst sich

herauswickeln sehen. Darin liegt eben das Großartige an Gotthelfs Talente, daß er durch das unvermerkte Auftragen der einzelnen Striche typische Gestalten herausarbeitet, die vor uns so lebendig stehen, daß wir mit ihnen ein Gespräch zu führen glauben, und mit einer ungewöhnlichen Schärfe unserem Gedächtnisse sich einprägen.

Gotthelf ist Realist vom reinsten Wasser. Er schildert das Leben seiner Bauern mit der unverblümten Wahrheit, die vor den geheimsten Naturgängen nicht zurückscheut, er nimmt kein Blatt vor den Mund, wenn er faule Sitten zur Sprache kommen läßt und nennt nur gar oft die Sachen beim allzurechten Namen. Sein Realismus ist von einem umfassenden sittlichen Inhalte getragen und schließt nicht die Schilderungen in einen engen Wirklichkeitsrahmen ein, sondern weist im Hintergrunde auf eine festgegliederte Gedankenreihe hin, die, ohne in Mondsucht und Schwärmerei zu verfallen, in das Ideal der Erhebung und Besserung des Menschen ausläuft.

Er hat eine seltene Mannigfaltigkeit von Charakteren aus Verhältnissen herausgearbeitet, von denen man glauben konnte, daß sie nicht so viele Gegensätze in sich tragen, wie die gebildeten Klassen. Er bevölkert den knappen Boden, auf welchem sich seine Erzählungen abspielen, mit einer Fülle von Gestalten, deren charakteristische Züge sich in unzähligen Schattierungen brechen und scharf gegeneinander abheben. Er kennt keine Personifikation von

Lastern und Tugenden; was er uns darstellt, sind Menschen von Fleisch und Blut, ganze Menschen mit allen ihren hervorstechenden Eigenschaften, mit ihren Neigungen und Wünschen, mit ihrem Fühlen und Wollen, fest ineinandergegliedert, ohne daß man ein einzelnes Glied in der Charakteristik vermissen könnte, in scharfen Umrissen, die plastisch sind, ohne es sein zu wollen.

Auch dort, wo er eine Gestalt bloß vorübergehend skizziert, sieht uns die ganze Gestalt aus den wenigen flüchtigen Strichen entgegen. Die Nebenfiguren gelingen ihm zuweilen noch besser als die Hauptfiguren, in der Charakteristik der Hauptpersonen ist er zu weitläufig und verfällt in allzu minutiöse Gliederung.

In der meisterhaften Charakterschöpfung liegt Gotthelfs eigentliche Kraft. Wenn er als Sittenschilderer nicht immer Maß hält und das Grundgesetz aller Oekonomie — die Sparsamkeit — vernachläßigt, ist er als Charakterschilderer ein echter Dichter, von scharfem Blick und tiefer Menschenkenntnis, maßvoll, durchdringend und das Wesentliche mit kühnem Griffe erfassend. Er führt uns mit sicheren Schritten durch verschiedene Seelenzustände und weiß sie an Gestalten zu erklären, die fest auf der Erde stehen und deren ausgeprägte Natur in einem vollen Erzklang austönt.

Seine Charakterzeichnung beruht nicht auf malerischen Gegensätzen, es steht ihm ein sehr knappes

Kolorit zur Verfügung, er schildert hauptsächlich mit den Mitteln der Beschreibung. Er faßt nicht die wesentlichen Züge zusammen, er weiß nicht zum voraus, was wesentlich und was nicht wesentlich ist, er schafft ebenso unmittelbar wie das Volksepos. Er weiß nur, daß die Bilder seiner Phantasie sich nach einer gewissen Reihenfolge hinausdrängen und überläßt ihnen vollständige Freiheit, sich so zu gestalten, wie sie es wollen. Daher geschieht es, daß wenn eine Reihe poetischer Bilder unterbrochen wird, er ohne Bedenken einen Vorgang zu beschreiben anfängt, der eher in die Volkswirtschaftslehre als in eine epische Schilderung gehört oder sich in einer Predigt ausläßt, daß man sich in einer Kirche und nicht beim Lesen eines poetischen Werkes zu befinden glaubt. So vergeht eine Zeitlang, bis ihm durch einen unbestimmten Berührungspunkt eine neue Reihe von poetischen Bildern zuströmt. Diesen Bildern haftet oft ein rhetorischer Zug an. Aber bei Gotthelf sind sie nicht rhetorisch, er durchfühlt sie, es ist seine Sprechweise, er kennt keine andere. Er liebt immer biblische Vergleiche anzuwenden; wenn er sich begeistert, wird er salbungsvoll. Seine Salbung ist echt lutherisch und hat nichts gemein mit der katholischen Salbung, welcher wir in der französischen und polnischen Litteratur begegnen. Seine Sprachlehrer sind Luther und Jean Paul; wenn er hie und da einen schwärmerischen Blick zum Himmel erhebt und einen Unsterblichkeitston anschlägt, so geschieht

es auf ziemlich unnatürliche Weise, denn Jean Paul und Gotthelf verhalten sich nach Naturanlage zu einander wie Himmel und Erde. Bei Jean Paul ist die Unsterblichkeit tiefes Gefühl, bei Gotthelf kaltes Prinzip.

Trotz allen rhetorischen Gleichnissen, die seinem Stile anhaften, versteht es Gotthelf, durch seine Sprache den Gegenstand so scharf anzufassen und prägnant darzustellen, daß wir echte plastische Bilder zu sehen glauben. Die Fülle der Einzelheiten, aus welcher er seine Charaktere herausarbeitet, ist nicht gesucht, nicht mit Gewalt herbeigeschafft, sondern folgerichtig aneinandergereiht, zur Gestaltung charakteristischer Züge dienend.

Freilich fehlt ihm die Kunst, mit wenigem viel zu sagen, der Hintergrund seiner Erzählungen steht in keinem proportionellen Verhältnis zu den sich darauf abhebenden Gestalten. Seine Werke würden nichts an poetischem Gehalte einbüßen, wenn sie um die Hälfte kürzer wären, der Ballast des Ueberflüssigen ist nur dazu da, um den Leser um den unmittelbaren poetischen Genuß zu bringen. Gotthelf ist imstande, ein Jahr im Leben einer alten Großmutter, die Abenteuer eines Handwerksgesellen, den Lebensgang eines Güterbuben oder einer Magd zum Gegenstande einer Schilderung zu machen, wie sie nur selten dem Entwickelungsgange eines gebildeten Mannes zukommt. Um die Jugendjahre eines Bauernknechtes darzulegen, findet er einen ganzen Band nicht zu viel und für die Schilderung

der ersten Jahre des Ehelebens eines Knechtes ist ihm ein Band von solchem Umfange noch zu wenig. Man könnte wohl fragen, was so ein mürrischer Bauer für eine interessante Persönlichkeit abgeben, was für eine Mannigfaltigkeit in einem so eintönigen Leben aufgefunden werden könne? Er sieht zur Kuh, tränkt das Roß, geht ins Feld, sieht zuweilen Gespenster, hat Träume, geht zweimal im Jahre zur Predigt, nimmt an einem vaterländischen Spiele teil, rauft sich mit Kameraden — was Packendes kann die Schilderung eines solchen Lebens haben? Und wenn dieses Leben zum Gegenstande einer poetischen Schilderung gewählt wird, dann sollte man meinen, es werde in einer kleinen Novelle, in einer kurzen Dorfgeschichte geschehen, der Dichter werde den Höhepunkt dieses Lebens erfassen, die Erzählung auf einen oder zwei Tage konzentrieren und es werde uns des Interessanten mehr als genug geboten. Was für einen Unterschied kann es bei so einem Bauer oder Bäuerin, bei so einem Burschen oder Dorfmagd zwischen dem einen und dem andern Tage geben? Und nun kommt Gotthelf und weiß nicht genug über dieses Leben zu erzählen, führt darüber Tagebücher von einer peinlichen Ausführlichkeit, erhebt das Eintönige zu einer staunenswerten Mannigfaltigkeit, nimmt zehn und mehr Jahre seiner einfachen Leute in detaillierter Aufeinanderfolge durch mit einem Aufwand von unerschöpflichen Zügen, die er wie aus einem Füllhorn herausschüttet. Er zeigt

uns, daß das Leben in allen Verzweigungen und Schichten von demselben Gehalte getragen, von denselben Kollisionen beherrscht wird, daß „unter den verschiedenen Kleidern in der Welt, seidenen und zwilchenen, nur ein Menschenherz schlägt, empfänglich für Freuden und Leiden."

Gotthelfs Charaktere sind so real wie die Landschaft, die er schildert. Den Kollisionen seiner Erzählungen haftet kein einziger Zug an, gegen den man zweifelndes Bedenken haben könnte. Da die einzelnen Züge, die er auf die Charaktergebung verwendet, unmittelbar aus der Wirklichkeit genommen sind, ohne die geringste phantastische Färbung zu tragen, hat auch der ganze Zusammenhang einen realen Gehalt, der die Wahrheit der Gotthelfschen Charaktere zur unbestreitbaren Thatsache macht. Dabei kommen ihm manche seiner Fehler sogar zu Gute. Da er keine Konzentration kennt und sich an keine gesuchte Wahl aus dem vielgestaltigen Stoffe hält, so ist er auch niemals in Gefahr, bei der Verknüpfung der einzelnen Abschnitte oder bei der Herausarbeitung der Kollision einen unwahrscheinlichen Standpunkt einzunehmen. Er sucht nicht künstlich zu gruppieren, um die Schilderung plastisch zu gestalten, noch will er Licht und Schatten nach vorgefaßten Grundsätzen verteilen. Er schildert breit, behaglich, ohne jedoch eine weite Aussicht zu eröffnen. Man glaubt bei jedem Abschnitte seiner Erzählungen, es sei keine Möglichkeit mehr zur Weiterspinnung des Fadens

vorhanden und man wird überrascht, wenn man sieht, wie Gotthelf ungesucht und natürlich neue Aussichtspunkte findet und den beschränkten Lebenskreis von immer neuen Seiten eröffnet.

Wenn wir einige seiner großen Erzählungen aufmerksam durchgelesen haben, sehen wir vor uns das ganze Dorf, nicht bloß Teile von Landschaften, sondern die typische Erscheinung des Dorflebens in allen ihren Einzelheiten. Ein Stück Schweiz, das Emmenthal und der Oberaargau, wird uns in Natur, Sitte und Charakter vorgeführt. Die Gestalten, die Gotthelf in solcher Breite und Tiefe schildert, sind keine naturseligen, gemütlichen Menschenkinder. Sie sind derb, roh, aber auch verständig und witzig; hinter der rohen Hülle steckt ein kluger Diplomat und oft auch ein innig liebendes Herz. Wir sehen unter diesen Berner Bauern ein ruhiges und kaltblütiges Auftreten, das auf einen hohen Grad natürlicher Intelligenz schließen läßt. Gotthelf weiß nicht genug den diplomatischen Zug an seinen Bauern herauszustreichen. Zu wiederholten Malen bemerkt er, dieses und jenes müßten Diplomaten an Bauern bewundern, es gehe bei ihnen so diplomatisch zu, daß selbst Louis Philipp sich darob verwundert hätte.

Sie sind äußerst praktische Leute; wenn sie fromm sind, gehen sie mit ihrem Glauben haushälterisch um und betrachten ihn als sicheres Mittel zum irdischen Gedeihen; wenn sie ausgelassen sind, so sind sie es nicht aus Schwäche, sondern aus starkem

Uebermut. Die Quelle desselben ist nicht heißblütige Sinnlichkeit, sondern der Uebermut des Herzens, der dem kalten und berechnenden Verstande den Garaus machen will. Wenn man Gotthelfs Bursche in der Hitze der Rauferei, während sie einander mit dem größten Wohlbehagen in den Haaren liegen und sich blutig zerhauen, fragen würde, ob sie wissen, was sie machen, so würden sie mit dem stolzesten Selbstbewußtsein antworten, es gehe das niemanden was an und man solle sie nicht stören, denn auch sie wollen ihr Vergnügen haben. Es ist ihnen förmlich Bedürfnis, einander tüchtig durchzubläuen, und wenn sie sich recht vaterländisch ausprügelten, schlafen sie süß, „als lägen sie auf Rosen und Schwanenfedern". Wenn sie sich so voll getrunken haben, daß sie die Sonne vom Mond nicht unterscheiden können, bleibt ihnen in diesem unbewußten Zustande noch eine starke Verstandeskraft übrig und sie vermögen auch dann sich mancher Dinge bewußt zu sein. Nicht nur sind sie grundverschieden von den slavischen Bauern, auch mit den alemannischen Auerbachs und den skandinavischen Björnsons haben sie sehr wenig gemein. Der Grundzug ihres Charakters besteht in einer Biederheit, die nahe an der Grenze des Rohen liegt, in einer von Gesundheit strotzenden Verstandeskraft, welche die Neigungen des Gemütes äußerlich verdrängt, um sie desto stärker innerlich anzuerkennen. Was sie alle vom stolzen Hofbauer bis zum Küher, von der Meisterin

bis zur Magd auszeichnet, ist ein seltenes Gemisch von offenem Wesen und hartnäckiger Verstocktheit. Wenn man unter Offenheit expansive Aufrichtigkeit versteht, so sind Gotthelfs Bauern nichts weniger als offen, aber sie sind in dem Sinne offen, daß sie keine Furcht kennen, keinen Tadel ertragen; wenn man sie verletzt, stolz die Wahrheit sagen. Die Magd und der Knecht wissen stets gut den Abstand zwischen ihnen und den Meisterleuten, aber sie halten auch auf ihren eigenen Wert und kennen keine Schmeichelei, kein Bitten und Flehen. Es sind Bauern, die hinter sich eine lange politische Freiheit haben, die nicht allzusehr gewohnt waren, vor Adeligen und Großen den Rücken zu beugen.

Sie sind auch zärtlich und gefühlvoll auf eigene Weise, sie sind dann zärtlich, wenn man es am wenigsten glaubt. Aeußere Zeichen den Gefühlen zu verleihen, gehört nicht zu ihren Gewohnheiten. Nicht nur die Männer kennen keine überschwängliche Zärtlichkeit, auch den Frauen ist sie fremd. Küsse und Umarmungen sind so selten in Gotthelfs Werken, daß man glaubt, die Berner Alemannen halten diese natürlichen Vorgänge für ganz überflüssig.

Bei der Schilderung der Emmenthaler Ueberschwemmung erzählt Gotthelf von einem Eggiwyler, der sich vor den heranstürzenden Wassern auf einen Baum flüchtete. Zugleich rettet sich auch eine Familie von dem Flutendrange und die Eltern werden mit Entsetzen gewahr, daß sie ihr dreijähriges

Mädchen in der überschwemmten Wohnung gelassen. Der Eggiwyler dringt opfermutig in die mit Wasser überfüllte Wohnung, findet in einem Nebenstübchen das Kind und bringt es den Eltern. Man sollte nun meinen, der frohe Vater, dem die Freude aus den Augen glühte, werde den Retter seines Kindes inbrünstig umarmen; Gotthelf sagt uns: „als der Vater ihm um den Hals fiel“ pflegt man sonst in solchen Fällen zu schreiben, aber ein Eggiwyler nimmt wohl den anderen bei dem Hals, aber daß ein Eggiwyler dem anderen um den Hals gefallen sei aus Zärtlichkeit, weiß man sich seit Mannesdenken nicht zu erinnern.

Gotthelfs Bursche können wohl einem Frauenkittel offen nachgehen, aber ein ernstes Liebesgeständnis machen, das vermögen sie nicht leicht über sich zu bringen, wenn sie auch das Gefühl längst reif im Leibe herumtragen. Es fehlt ihnen das feine Einvernehmen, der zarte, anzügliche Blick, sie kennen nicht die Liebe als vorherrschendes Gefühl und immer spielt Verständigkeit und Berechnung in ihr Liebesgefühl hinein. In ihren Heiraten erkennen sie den Standesunterschied in vollem Maße an, selten wird ein armer Knecht sich in seinen Gedanken an eine reiche Bauerntochter heranwagen. Aber dieser Unterschied ist bloß ein äußerlicher, in der inneren Wertschätzung hält sich der Knecht dem vornehmen Bauern für wahlverwandt und ist nicht gewohnt, der natürlichen Fähigkeit und der Klugheit des Meisters ein allzugroßes

Vertrauen entgegenzubringen. Worte und Predigten vermögen ihn nicht zu belehren, dazu ist er von Natur zu selbständig, er erkennt nur das Leben als Lehrerin an und wenn ihm die Erfahrung gezeigt hat, daß es bequemer und nützlicher ist, einen andern Weg zu wählen, dann erst wird er darüber gut nachdenken, im stillen mit sich abmachen, das Für und Wider erwägen, sich noch einige Rückfälle als Nachgeschmack erlauben und endlich das Heil der Besserung versuchen. Als den Grundton im Charakter des Berner Bauernvolkes bezeichnet Gotthelf „den Mangel an Rührsamkeit und Selbstbestimmung, das Stehenbleiben auf dem Punkte, auf den man zu stehen kommt, dann aber auch die Klugheit, Anschlägigkeit, Ausdauer auf diesem Punkte.“ Es ist ein seltener Menschenschlag von eigentümlichen Zügen in Anlage und Charakter, von einer eigenen Auffassung der Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, von einem eigenartigen Verhalten zur Natur. „Die Berner Bauern“, sagt Gotthelf, „leben mit der Natur zusammen treu und fleißig, ungefähr wie verständige Ehemänner mit ihren Weibern. Ehemänner schwärmen bekanntlich selten für ihre Weiber, und wenn sie verständig sind, freuen sie sich mehr über ihre Tugenden als ihre Schönheiten.“ Ein gesunder Egoismus ist die Grundlage ihres Charakters und in der Auffassung der persönlichen Rechte sind sie individuell bis zum äußersten. Ihr Gemeindeleben beruht auf einem strengen Individualismus und erscheint als natürliches

Ergebnis einer von reichen Erfahrungen getragenen Vergangenheit.

Diesen starken, vierschrötigen Menschenschlag führt uns Gotthelf in einer unerschöpflichen Reihe von Charakteren vor. Seine Erzählungen decken uns eine ganze Welt im kleinen auf, wir sehen die Triebfedern, welche diese Menschen lenken, die Vorstellungen und Gefühle, die ihren Handlungen zu Grunde liegen, die Wechselwirkungen zwischen der Umgebung und dem Einzelnen.

Gotthelf hat nämlich nicht nur ein scharfes Auge für die Vorgänge im Menschenleben, er versteht auch die Stimmungen der Natur in Bildern zu erfassen, in denen das Lyrische und Epische zu einem großartigen Ganzen verschmelzen. Das Erschütternde in der Natur, Ueberschwemmungen und Gewitter, schildert er mit einer ergreifenden Unmittelbarkeit. Man vergegenwärtige sich nur folgende Bilder: „Langsam rückten die Wetter hinauf am Horizont, zogen sich rechts, zogen sich links, feindlichen Armeen gleich, die sich bald in der Fronte, bald in den Flanken bedrohen, es ungewiß lassen, ob und wo sie zusammenstoßen. Das gefährlichste der Wetter zog seinen gewohnten Weg oben an, da kam von dorther ein ander Gewitter rasch ihm entgegen, stellte seinen Lauf, drängte es ab von seiner Bahn. Gewaltig war der Streit, schaurig wirbelten die Wolken, zornig schleuderten sie einander ihre Blitze zu. Wie zwei Ringer einander drängen auf dem

Ringplatze ringsum, bald hierhin, bald dorthin, rangen die Gewitter am Himmel, rangen höher und höher am Horizonte sich hinauf, und je wilder es am Himmel war, desto lautloser war es über der Erde. Kein Vogel strich mehr durch die Luft, bloß ein Lämmlein schrie in der Ferne.... Und plötzlich brach der schwarze Wolkenschoß, vom Himmel prasselten die Hagelmassen zur Erde. Schwarz war die Luft, betäubend, sinneverwirrend das Getöse, welches den Donner verschlang." („Uli".)

„Doch gab es auch manchen bangen Augenblick den Sommer durch, wenns den Tag über so heiß gewesen, am Abend über die Berge empor die Wolken stiegen, höher und höher am Himmel herauf ihre zackichten Häupter streckten, als ob die aus Süden und die aus Norden sich besuchen, ein Fest oder gar Hochzeit machen wollten mitten am Himmel, eins der graulichsten Feste, wo die vier Elemente die Musikanten sind, auf feurigen Pauken spielen, daß Berge und Thäler beben und der Mensch sein bleiches Angesicht verbirgt und selbst von den Wolken weiße Schleier fallen, als ob sie graue vor dem, was ihr Schoß gebiert." („Erlebnisse eines Schuldenbauers".)

Die epische Schilderung der „Wassernot im Emmenthal", die Beschreibung der Ueberschwemmung in „Käthi die Großmutter", die Schilderungen des Gewitters in „Uli der Knecht" und „Uli der Pächter" sind Naturbilder, die nur mit dem Namen des Erhabenen bezeichnet werden können. Gotthelfs Phantasie

in den Naturbeschreibungen hat einen erhabenen Zug, der an die Poesie des Buches „Hiob" erinnert. Sie personifiziert die Naturerscheinungen, läßt ihnen ein individuelles Bewußtsein zukommen, es ist die Phantasie des strengen Monotheisten, der hinter den einzelnen Lebenserscheinungen eine lebendige, persönliche Macht erblickt, die straft und erhebt, über Licht und Finsternis, über Tag und Nacht waltet. Diese monotheistische, persönliche Auffassung giebt den Naturbeschreibungen Gotthelfs ihr besonderes Gepräge. Er hat einen scharfen Blick für das Erhabene und giebt auch das Erhabene mit erhabenen Worten wieder. Die stilistischen Wendungen, die er dabei unbewußt der biblischen Sprache nachahmt und nur hie und da direkt aus der Bibel entnimmt, verleihen seinen Naturschilderungen einen hyperbolischen, aber doch ungekünstelten Ausdruck.

Die Naturbilder der Ruhe, Landschaftsbilder, die sich nicht auf das Erschütternde beziehen, schildert er kurz, aber frisch und anmutig, zuweilen in der Sprache des unmittelbaren Eindruckes, manchmal in kurzer Personifikation. Einen wunderschönen Maimorgen nennt er einen echten Herrgottstag für die Vögel des Himmels und jedes fühlende Menschenherz. Schwarze Wolken, die sich am Rande des Himmels lagern, nennt er in alttestamentlicher Weise „Trauerfahnen, welche Gotteshand heraushängt, wenn er seine Gerichte bereitet". An einem heißen, schwülen Sommertag, kurz vor der Ernte, sieht er den Roggen bereits seinen philister-

haften Rücken beugen und sein Haupt neigen, „wie ein alter Professor, wenn er sich der Höflichkeit befleißigt". Er will die ersten Regungen der Liebe zum Ausdruck bringen und sagt, es sei ihm zu Mute gewesen, wie der Erde zu Mute ist, „wenn in ihren winterkalten Schoß der erste Frühlingsregen fällt, der erste Tau sie tränket; wenn da die Würzlein alle sich regen zum freudigen Leben und die Blümlein gebären, das Augenweide der Menschen." Wenn ein glühender Blitz vorüberzuckt und das heranziehende Gewitter verkündet, kracht der Donner nach, „als ob der Himmel geborsten wäre wie eine gläserne Decke und in Millionen Scherben zur Erde rieselte". Dasselbe Bild wendet er auch verkürzt an: „der Donner prasselte, als ob der Himmel gläsern gewesen und in Millionen Scherben zersprungen wäre". Besonders schön beschreibt er die Naturstimmungen der Frühlings- und Sommernächte: „Draußen flimmerten die Sterne im dunkelblauen Grunde, weiße Nebelwölkchen schwebten über feuchten Matten, einzelne Streifen hoben neugierig an Thalwänden sich auf, laue Winde wiegten das matte Laub, hie und da läutete eine auf der Weide vergessene Kuh ihrem vergeßlichen Meister, hie und da schickte ein übermütig Bürschchen sein Jauchzen über Berg und Thal." Bisweilen liebt er es, ein Gleichnis aus dem Menschenleben in die Natur hinüberzunehmen: „Es war Nacht geworden, mondlos der Himmel, an demselben glitzerten viele Sterne und doch war es finster auf Erden,

ungefähr wie es bei vielem Wissen doch dunkel bleibt in mancher Seele."

Die Landschaft Gotthelfs ist ziemlich trocken, aber die gesunde Stimmung, die ihr zu Grunde liegt, verleiht den kurzen Skizzen das, was keine Farbe geben kann, den markigen, frischen Geruch, welcher der Lunge so wohl thut. Es ist nichts Gemachtes und Gekünsteltes, es ist die Dorfnatur mit allen ihren wohl- und übelriechenden Düften, wir atmen keine poetisch destillierte, sondern echte Dorfluft ein, er führt uns nicht immer in den Wald oder über grünende Felder und Wiesen, er sucht nicht immer reinliche Wege aus, wir müssen mit ihm oft über einen Dünger marschieren, mit der dem Städter ungewohnten Luft des Kuhstalles vorlieb nehmen, manchmal auch bei einer Käserei länger verweilen, als es mit unseren Geruchsnerven verträglich ist. Seine Phantasie erhebt sich nur selten so hoch über die Erde, daß ihr der Erdgeruch abhanden kommen könnte.

Auch in den Genrebildern ist Gotthelf kein Maler, seinen Genrebildern fehlt die Technik, er versteht nicht, die Gegenstände durch klar abgrenzende Linien zu gruppieren, eine Gruppe greift bei ihm oft in die andere hinüber, aber er malt mit der größten Treue nach der Natur, er veranschaulicht auch hier, ohne zu künstlerischen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen.

Er braucht nicht nach einzelnen Bildern zu suchen, er hat einen Ueberfluß von Bildern und Gruppen,

um die ihn der talentvollste Genremaler beneiden kann. Seine Genrebilder haben einen ausgedehnten Hintergrund und ferne Aussichten, er drängt nicht die einzelnen Gegenstände einer Gruppe zusammen, er scheidet sie behaglich von einander und läßt dazwischen ein Stück Landschaft in aller Klarheit hindurchblicken: „Es war ein heller Tag, Sonne und Mond standen am Himmel, und nur zögernd legten sich die Sternlein in ihre aus ewigem Lichte geflochtenen Bettlein. Auf der Erde wimmelte es wie in einem Bienenkorbe, der stoßen will. Aus Haus- und Stallthüren kam heraus, was drinnen war, zum Schaffen und zum Lustigsein. Fröhlich blöckten die Schafe, umgaukelt von ihren Lämmlein, der Weide entgegen und sprangen munter den Kühen voran, die in steifem Ernste nachschritten, höchstens einen schwerfälligen Tritt versuchten, nachdenkliche Gesichter schneidend. Andere bogen ungerne ihren Hals unter das Joch und muhten wild, wenn man sie mit Schlägen auf die Nase an die Deichseln der schwer beladenen Mistwagen trieb. Sie wären auch lieber auf der Weide gewesen, als am Wagen. Müden Schrittes zogen Pferde den Pflug und streckten lang sich aus, durch die lange Furche. Als rüstige Landwehr zog Mann und Mädchen aus mit Kärsten und Hacken hinter die Erdäpfel her und hinter die Furchen, schäkernd und mit Aepfeln die Säcke füllend. Um das Haus herum räumte die geschäftige Hausfrau auf, und erst lange hinter den andern zog sie die

reine Schürze an, die Thüre zu und schritt stattlicher, aber rascher als die andern dem Felde zu... Auf den Feldern war ein lustig Leben. Kleine und große Truppen Leute rührten sich rüstig; hell jauchzte der Waldbube bei seinem Feuerlein; einförmig, aber an's Herz dringend läuteten die Kühe ihre Glocken." („Leiden und Freuden eines Schulmeisters.")

„So saß Jakobli auch einmal auf einer Bank, es war an einem schönen Sonntag Abend. Der Wind wiegte sanft die Pappelbäume hinterm Hause; Feierabend läutete es im Dorfe; in der Küche sprezelte das Feuer; Tauben und Hühner spazierten vor der Küchenthüre; unterm Küchenfenster saß die große schwarze Katze und putzte sich. Zwischen den Vorbergen und den weißen Häuptern blitzte es aus einem schwarzen Wolkenstreifen, aber majestätisch stieg die Sonne nieder am wolkenlosen goldenen Himmel." („Anne Bäbi Jowäger.")

II.

Gotthelf vereinigt den Individualismus mit der christlichen Idee in eine Weltanschauung, die zu beschränkt ist, um Anspruch auf umfassende Geltung machen zu können, aber auch zu säulenfest auf Erden steht, um nicht beachtet zu werden. Das Christentum, dem doch ein mystischer Zug innewohnt, hat seiner Gesundheit nicht im geringsten geschadet; er entkleidet das Christentum von aller mystischen Gefühlsseligkeit und verpflanzt es in den markigen Berner Bauernboden, auf welchem es ganz originell sich ausnimmt. Der Pfarrer hat dem Dichter Gotthelf viel geschadet, nicht aber die christliche Idee, wie er sie verficht. Ein fester, geschlossener Charakter, sucht er ein charakterfestes Bewußtsein heranzubilden. Er glaubt an die Wirkung des Wortes, das von einer überzeugten und machtvollen Persönlichkeit kommt. Die Persönlichkeit ist ihm der Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens; er meint, die Persönlichkeit der Regierenden trage wenigstens zwei Drittel zur Zufriedenheit oder Unzufriedenheit eines Landes bei, die Verfassung nur einen. Es ist der christliche Individualist, der aus Gotthelf stark und hinreißend predigt.

Der gesunde Menschenverstand ist die Grundlage seiner ganzen Lebensanschauung. Er weiß wohl,

daß der gesunde Menschenverstand nicht ausreicht, um unsere Gedankenwelt vollständig auszubauen, aber er meint, nicht jedem sei gegeben, diese Grenze zu überschreiten, nicht durch jeden spreche das Ahnungsvolle der Zukunft, die großen Massen können bloß durch den gesunden Menschenverstand auferzogen werden.

Gotthelf ist weit entfernt davon, das Individuelle in einem weitverzweigten Allgemeinen aufgehen zu lassen, vom Pantheismus will er keine Notiz nehmen; selber im hohen Grade persönlich, erkennt er nur ein persönliches Prinzip an, eine individuelle Vorsehung, den Urquell alles Lebens, zu welchem das Leben zurückkehrt, ohne vom individuellen ein Haar breit eingebüßt zu haben. Er schaut nicht rückwärts, untersucht und prüft nicht diesen Urquell, er glaubt bloß an ihn. Aber auch in die Zukunft will er nicht schauen, das Leben ist ihm in den Begriff der Gegenwart eingeschlossen. Er kennt keine Entwicklung, keine weiten Aussichten, wohl steht ihm der Begriff des Unendlichen nahe, aber er hat ihn personifiziert, auf Gott bezogen und ist mit der Welt als Ganzes ein für allemal fertig geworden.

Gotthelf hat etwas Beharrendes, Starkes an sich. Er erleidet keinen Widerspruch, da sein Denken überhaupt die Idee des Widerspruches nicht anerkennt. Er betrachtet die Welt und das Leben als gegeben, in feste Grenzen eingeschlossen. Wir können das

Thatsächliche unserer Stellung innerhalb dieser Grenzen begreifen, den gefährlichen Drang, sie zu überschreiten, vermögen wir bloß mit Hilfe des Glaubens an die persönliche Vorsehung zurückzuhalten. Es ist ein felsenfester, aber auch ziemlich kahler Aussichtspunkt, den uns Gotthelf bietet. Daß die christliche Idee anders und phantasiereicher entwickelt werden kann, das will er um keinen Preis zugeben: Schleiermacher und Kierkegaard stehen ihm ebenso fern wie die Berner Radikalen. Er ist der konservative Christ, der gar nicht abgeneigt wäre, den Staat von der Religion abhängig zu machen. Seine strenge Auffassung der Gerechtigkeit trägt einen alttestamentlichen Zug, er glaubt, die Strafe führe zur Besserung und rotte die Fehler aus, „denn dies ist eben die Ordnung Gottes, daß der Sünder durch Weh und Wohl geführt wird, daß Züchtigungen wirken friedsame Früchte der Gerechtigkeit.“ Er bemerkt einmal, in soliden Häusern liebe man das alte mehr als das neue; dies könnte auch von seiner ganzen Geistesrichtung gelten, nicht nur kennt er nicht das neue, er will es auch nicht kennen. Die prüfende, skeptisch sich verhaltende Vernunft, die sich in der Welt zurechtzufinden sucht, muß ihm als Mangel an Selbständigkeit, ja als Mangel an Charakter vorkommen. Wozu sich in der Welt zurechtfinden? Es giebt Prinzipien, die dem Menschen offenbart sind, und man muß sie ohne Widerspruch annehmen, wenn man gesund bleiben will. Das metaphysische Suchen

nach neuen Prinzipien ist das Merkmal einer Krankheit im persönlichen oder gesellschaftlichen Leben. Wer krank werden will, wer sich mit unlösbaren Fragen abplagt und vom geraden Weg abirrt, um abgehetzt und gebrochen in „neubarbarischen“, d. h. philosophischen Grundsätzen Trost und Ruhe zu finden, der gehe nur seinem Hange nach und bilde sich nicht ein, daß Gotthelf einen Schritt auf diesem Wege zurücklegen werde. „Eben darin besteht die Pein der sogenannten Zerrissenheit, daß die Träume und das Leben immer weiter auseinandergehen, die Träume kühner, begehrlicher werden, das Leben lüderlicher, armseliger, die Kraft des Menschen sich auf's Träumen legt, aus dem Leben flieht. Der arme Wicht tobt gegen das Leben, das sich nicht ändern will, seiner Ohnmacht spottet, denkt nicht daran, die Träume zu zähmen, auf festen Boden sie zu stellen, sie wohl dem Leben vorauf laufen zu lassen, doch so, daß das Leben mit den Träumen im Zusammenhang bleibt, ihnen folgen kann.“

Gotthelf fühlt sich wohl auch ohne diese Luftfahrt und glaubt, aus dem Fenster seines Pfarrhauses die Welt klarer und eindringlicher als die Romanschreiber und Philosophen der hohen Gesellschaft, zu sehen. Er sagt es offen heraus, daß gar mancher Bauer aus der Rumpelkammer und allen Winkeln des Hauses weit mehr Weisheit gewinne als englische Lords und deutsche Gelehrte aus den kostbarsten und größten Bibliotheken, angefüllt mit Büchern,

gebunden in Schweinsleder oder halb oder ganz Franzband; daß ein dummes Weib oft besser wisse, was schlecht und recht ist, als so ein Kabinetskopf in all seiner studierten Weisheit. „Philosophie," sagt er, „ist die Quintessenz der menschlichen Gedanken, und diese Gedanken sind eben Zeugnisse, wie kurz die menschlichen Gedanken sind und wie wetterwendisch dazu und daß Fleisch und Blut eben keine ehernen Tafeln sind". Er ist kein Gelehrter, kein Bücherweiser, der „in den kühlen Nebeln der Philosophie herumstoffelt", aber destomehr Gesinnung und Lebensweisheit steckt in ihm, — ein genialer Kopf mit einem offenen Antlitz von energischem Ausdruck und festem, fesselndem Blicke, kein beschaulicher Mensch, sondern ein beweglicher Charakter, der mit derselben Kraft auf seinem eingenommenen Standpunkt beharrt, mit welcher er Ausfälle in feindliche Gebiete macht. Sein Konservatismus ist der freie Ausfluß seiner ganzen Persönlichkeit und kann wohl im Dienste der Idee stehen, die in einer Partei verkörpert wird, aber keinesfalls ist sie bestimmt, ausschließlich zu Gunsten einer einzelnen Partei zu sprechen. Er geißelt die Auswüchse auf seinem eigenen Felde ebensogut wie auf dem Felde seiner Gegner, oder, um einen Ausdruck Gotthelfs selbst anzuwenden, es war ihm an seiner eigenen Seele viel gelegen, darum an den Seelen anderer auch.

Die unmittelbare Quelle von Gotthelfs konser-

vativen Ansichten ist nicht die Politik, wiewohl sie in seinen Gedankengang stark hineinschlägt, sondern die Religion. Dadurch gewinnen sie eine soziale Färbung und wenden sich gegen die Auswüchse des Bürgertums. Das Armenwesen liegt ihm nahe am Herzen und wenn er auch keinen positiven Gedanken zur Ausfüllung des schroffen Gegensatzes zwischen den besitzenden Klassen und den Armen vorzubringen vermag, so hat er doch ein offenes Auge für die Ursachen der Armut, „welche über einen großen Teil der Menschheit sich gelagert hat und langsam und schauerlich ihre abgezehrten Arme weit und immer weiter ausbreitet, um auch den Rest derselben an ihre vertrocknete Brust zu drücken.“ — „Im Grunde“, bemerkt er in der sozialen Schrift „die Armennot“, „dachte man bei politischen Revolutionen oder Reformationen nicht an die Armen, man gebrauchte sie bloß im Fall der Not; man betrachtete sie von allen Parteien fast wie die wilden Tiere, die man füttert, um sie auf die Gegner loslassen zu können. In solchen Fällen gebrauchte man sie in England, Frankreich, Deutschland, und wenn sie gebraucht waren, schloß man sie wieder in ihren Zwinger; ihr Zustand verbesserte sich nicht.“

Wohl erkennt er die Unveränderlichkeit eines äußeren Klassenunterschiedes in der menschlichen Gesellschaft, aber nicht eines innern. Das ganze Unglück des menschlichen Lebens bestehe darin, „daß man Allen, die unter Einem sind, keine Gefühle zutraut,

also auch keine Gefühle berücksichtigt, sondern auf ihnen herumtrampelt, wie eine Herde Elephanten auf einem Reisfelde; daß man glaubt, der Knecht sei nur eben Knecht, die Magd nichts als Magd, der Bauer bloß Bauer, der Bürger Bürger, daß man nicht aus jeglichem Kleide den Menschen herauszuwickeln versteht und nach der Liebe Gesetz ihn behandelt, ja daß man glaubt, der liebe Gott hätte für jede Menschenklasse einen besondern Teig angemacht, feineren und gröberen, gemeineren und vornehmeren." — „Der Mensch kennt alle Dinge der Erde, nur den Menschen kennt er nicht, da scheint er aus lauter Dummheit zusammengesetzt zu sein. Was meint man, wenn Einer in Holzschuhen mit Roßnägeln beschlagen auf einer Orgel herumtrampeln und dann dieselbe, wenn sie erbärmlich quickte und quackte, schlagen wollte, weil sie aus Bosheit kein schönes Lied spielen wolle, würde man diesen Menschen nicht einen Schöps heißen und in den Kalender thun?"

Gotthelf glaubt nicht an das tausendjährige Reich, wohl aber an die Idee, wie er in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" sagt, daß die Welt nicht nur ein Narrensaal sei, an dessen Beschauung die Himmlischen sich ergötzen können, daß ein jeder Einzelne nicht nur ein Eichhörnchen in der Trülle sei, das Andern zum Vergnügen springen muß, bis es alle Viere von sich streckt. Er glaubt vielmehr, daß der Einzelne sich zu einem höheren Leben heranbilden kann, daß durch die Erziehung

des Einzelnen die Gesellschaft auf höhere Stufen steigen, daß die Zustände sich veredeln, daß es auf der Welt nach dem Plane Gottes besser werden soll und muß. Nicht die äußere Stellung und die Geburt adeln den Menschen, sondern seine inneren Seelenkräfte, seine sittliche Anlage. Gotthelf zeigt uns in seinen Schilderungen des Bauernlebens, wie unter den drückendsten Verhältnissen und unter ganz ungebildeten Dorfkindern echte adlige Naturen entstehen vom Schlage eines Vreneli in „Uli" oder der Familienglieder des Bauernhofes zu Liebiwyl in „Geld und Geist". In den Gegensätzen, auf welchen sich das ganze Leben aufbaut, erblickt er durchaus keinen Widerspruch. Die Gegensätze des Menschenlebens sind ihm ebenso klar wie die Gegensätze in der Tier- oder Pflanzenwelt. Die Reibungen, die aus denselben entstehen, gehören ebenso notwendig zum Leben, wie die Reibungen im Mechanismus einer Maschine zur Beschaffenheit der Maschine. Dort, wo man sagen könnte, die Natur wisse nichts von einer Gleichheit, sagt er, die Vorsehung kenne keine Gleichheit, da die Natur ihm noch nicht ausreicht, um den moralischen Unterschied zwischen Mensch und Mensch zu erklären. Das menschliche Leben ist ihm keineswegs bloß Naturerscheinung, sondern von einem Inhalte durchdrungen, der eines festeren und persönlicheren Grundes zur Erklärung bedarf, als die in tausend Bruchstücke auseinanderfallende Natur. Um diese Mannigfaltig-

keit in den Erscheinungen des Lebens zusammenzufassen, muß Gotthelf zum festen Begriffe der Vorsehung Zuflucht nehmen, oder genauer, nicht er muß Zuflucht nehmen, sondern die Vorsehung blickt ihm aus dieser Mannigfaltigkeit von selbst entgegen, er braucht sie gar nicht zu suchen. Sein Glaube kennt nicht den Zweifel als Unterlage, denn sein ganzer Charakter ist ungespalten, einheitlich, aus vollem Lebensatem bejahend, ohne etwas von der Beschaffenheit des Zweifels zu wissen.

Gotthelf führt alles auf die Moral zurück, die für ihn im Christentume gleichsam den letzten und unveränderlichen Ausdruck gefunden hat, „denn wie ohne Religion der Einzelne untergeht, ohne Religion die Völker sich auflösen, so müßte für eine Menschheit ohne Religion das Ende da sein. Und wohl verstanden, unter Religion verstehe ich nicht das Gutdünken irgend eines Staatsmannes oder Staatspädagogen, sondern das Christentum.“ Daß die Moral auch ohne Religion sich behaupten kann, will er nicht zugeben und, indem er nur allzuoft gegen die Intoleranz des neuen Zeitgeistes auftritt, wird er unwillkürlich selbst äußerst unduldsam.

Freilich ist die Moral, die im Begriffe der Religion liegt, umfassender und auf größere Kreise ausdehnbar als die Moral, die an das freie Denken gebunden ist, aber Gotthelf faßt Religion und Moral in zu enge Schranken ein, als daß er dem freien Denken das leiseste Zugeständnis machen könnte. Er

vergißt, daß die Reformationszeit, von der aus er den geschichtlichen Standpunkt seiner Ansichten herleitet, nicht nur eine neue Epoche auf dem Gebiete der Religion, sondern auch der Wissenschaft und der freien Forschung neue Bahnen eröffnet hat. Ob wir es wollen oder nicht, das geschichtliche Leben bewegt sich, drängt vorwärts und die Ursachen der geschichtlichen Bewegung hängen ebenso von geistigen wie von materiellen Bedingungen ab.

Die guten und schlechten Eigenschaften der menschlichen Natur werden keineswegs von Religion bedingt. Daß der musterhafte Bauer Ankenbenz („Zeitgeist und Bernergeist") und dessen Frau Lisi an Gott glauben und mit der Bibel vertraut sind, das kann noch nicht als Beweis für die Abhängigkeit der Moral vom religiösen Glauben gelten. Bei Ankenbenz ist der sittliche Ernst Naturanlage; wenn er auch unter anderen Verhältnissen auferzogen und nicht gläubig wäre, sein innerer Kern wäre auch dann zur Geltung gekommen. George Eliot und Gottfried Keller haben diesen sittlichen Typus auch unter ungläubigen Handwerksleuten beobachtet und geschildert.

Wenn man unter Religion die ernste und tiefe Auffassung des Lebens versteht, so kann man eine Reihe von Gefühlen religiöse nennen. Diese Gefühle fehlen bei vielen Menschen nicht deshalb, weil sie sich zu keinem positiven Glauben bekennen, sondern weil sie überhaupt nicht fähig sind, in sich tiefe

Gefühle aufkommen zu lassen. Solche Gefühle züchten, künstlich hervorrufen ist unmöglich und auch dem tieferen Geiste der Moral zuwider. Einen Menschen zwingen, gut zu sein, vermag die Religion nicht, denn dadurch würde sie ihr Gebiet überschreiten und ihr eigentliches Prinzip mit einem Machtprinzip versetzen. Käthi die Großmutter ist nicht deshalb eine tiefe moralische Erscheinung, weil sie an den buchstäblichen Sinn des Evangeliums glaubt, sondern weil ihre außerordentliche Naturanlage sie dazu befähigt; im Ueberflusse und im Reichtume wäre sie dieselbe Käthi wie in der äußersten Armut. Gotthelf selbst hat an einer ganzen Reihe seiner Charaktere gezeigt, wie die Abwesenheit gewisser Gefühle einzig und allein durch den natürlichen Mangel eines tieferen Sinnes bedingt wird. Ob Joggeli in „Uli", wenn ein Gewitter im Anzug ist, gottesfürchtig wird, er bleibt doch der geizige, mißtrauische, kleinliche Joggeli. Wiederum kann man sich ein Vreneli auch ohne positiven Glauben denken und der Dichter in Gotthelf blieb sich nur treu, wenn er die sittliche Besserung Ulis nicht ausschließlich vom Glauben, sondern auch von anderen Beweggründen abhängig machte.

Solange die gesellschaftlichen Verhältnisse mehr oder weniger patriarchalisch gestaltet waren, war auch die Religion die einzige Grundlage der Moral; mit den veränderten Verhältnissen, die mit Naturnotwendigkeit ins Leben traten, mußte sich auch

diese Grundlage der Moral ändern. Ohne ethische Gefühle und Begriffe kann jedoch die Menschheit nicht leben und sie wird auch einen festeren Ausdruck derselben finden. Gotthelf beklagt sich: „Ist es nicht der Jammer dieser Zeit, daß es an wahren Männern fehle, daß je mehr Dampf da sei, desto seltener die hochachtungswürdigen Charaktere werden?" Der Mangel an Persönlichkeit und Charakter kommt aber in unserer Zeit daher, daß wir das gestörte Gleichgewicht zwischen Kopf und Herz noch nicht hergestellt haben. Die Ueberschätzung und Ueberhebung der Wissenschaft wird vorübergehen und man wird einsehen, daß die Wissenschaft auch eine falsche Richtung einschlagen kann. Der Radikalismus, gegen den Gotthelf ankämpft, hat sich schon in manchen Stücken überlebt, denn diese radikale Richtung hat bloß den Herren in die Hände gespielt, die „für nichts Gefühl haben, als für das Steigen und Fallen der Staatspapiere". Gegen die kritische Seite von Gotthelfs Ansichten läßt sich nicht viel einwenden, nur kann der positive Gehalt seiner Anschauungen nicht jedem zusagen. Die Auseinandersetzung des Pfarrers über das Verhältnis der Kirche zum Staate in „Zeitgeist und Bernergeist" ist äußerst einseitig und mancher würde an der Stelle des aufmerksam zuhörenden Amtsrichters den klugen Pfarrer gar oft unterbrechen.

Tief in den Geist der Geschichte dringt Gotthelf nicht ein, er sieht auch nicht ein, daß die Gestaltung

der gesellschaftlichen Gegensätze, die ihm so klar und natürlich erscheinen, ohne vorangegangene Bewegung nicht denkbar wäre. Mit vollem Recht bemerkt er, Revolution entstehe dort, wo man das Reformieren vergesse; allein die Reformation des sechszehnten Jahrhunderts war keine gewöhnliche Revolution und wie viel Blut hat sie dennoch der europäischen Menschheit gekostet! Wer war nun schuld daran? Eben der Umstand, daß man das Reformieren nicht zuließ. Die ganze Geschichte der Menschheit ist der fortwährende Kampf um das Reformieren.

Der Hauptfehler in der Geschichtsauffassung Gotthelfs liegt in dem engen Gesichtskreis, von welchem aus er seine Gedanken entwickelt, in dem Bauernboden, auf welchem er steht, und in den kleinen Verhältnissen, zu denen er seinen geschichtlichen Maßstab erfindet.

Er sagt in der Vorrede zum „Bauernspiegel“: Mein Ländchen liebe ich, und diese Liebe ist's, die mich stark gemacht.

Auch seine Stärke besteht in der Beschränkung auf die engen Verhältnisse. Er ist mehr Berner als Schweizer, ein Kantonspatriot, dem der nationale Begriff noch ziemlich fern liegt. Von diesem einseitigen Standpunkte behandelt er ganze Geistesrichtungen, die epochemachend in der Geschichte wirken. Es war ihm Bedürfnis, seine politische Meinung geltend zu machen, er wollte sein Berner Bauernvolk im Staatsleben vertreten und wurde, ohne

sich dessen anfangs bewußt zu sein, Vertreter seines Volkes in der Literatur.

Er war ein echter Volksmann, der es mit dem Volke aufrichtig meinte. Er stand demselben gegenüber nicht als Gegensatz, nicht als einer von den Gebildeten, der sich in das Volk verirrt hat, um dessen Sitten und Leben zu studieren, er atmete dieselbe Dorfluft, wurzelte in demselben Boden mit dem Volke und brauchte sich keine Mühe zu geben, volkstümlich zu sein. Er betrachtet nicht das Volk als Gegensatz zu den Gebildeten, der durch allmälige Aufklärung überwunden werden muß. Das Volk ist ihm gesünder, charakterfester als das Bürgertum, das Bauernvolk ist ihm der eigentliche Stamm, während das Bürgertum und die Gebildeten bloß Nebenzweige sind. Solange der Stamm gesund ist, kümmern ihn die Nebenzweige nicht. In alle seine Erzählungen führt er städtische Elemente als Verderber des Volkes ein. „Es ist ein eigener Zug," sagt er, „der immer mehr die Leute in die Städte zieht: dort sei der rechte Verkehr, heißt es, dort sei das rechte Leben. Das ist wohl nur eine Täuschung, vielleicht nichts als der Instinkt eines unglücklichen Geschlechtes, weil im Wirbel einer Stadt die Jämmerlichkeit der Persönlichkeiten, ihr jämmerlicher Untergang am leichtesten zu verbergen ist, weil im Wirbel der Stadt das Glück ein Zufall scheint, während im stillen Lande augenscheinlich nur die persönliche Tüchtigkeit sich Bahn bricht, Ruf und Geld erwirbt." Die

Gebildeten verstehen nicht nur nicht das Volk, sondern wirken auf dasselbe zersetzend und demoralisierend. In „Zeitgeist und Bernergeist“ wird in dem Regierer und dem Präsidenten auf diese „auflösende und zersetzende Arbeit am Volke“ drastisch hingewiesen. Der Bauer Hunghans und sein Sohn, der Lieutenant, sind im Zusammenhange mit der ganzen satirischen Schilderung tendenziös gehalten, aber als einzelne Gestalten decken sie trefflich die Gebrechen der oberflächlichen Halbbildung auf, die verderblichen Einwirkungen des bürgerlichen Geistes auf das Dorfleben. Auch in „Käthi die Großmutter“ wird in Käthis Sohn Johannes, der sich viel auf seinen städtischen Militärdienst zu gute thut, ein überzeugender Beweis dieser von außen ins Volk dringenden Zersetzung vorgeführt. Wie Gotthelf das halbgebildete Bürgertum satirisch beleuchtet, ohne in Karikatur zu verfallen, beweisen der Baumwollenhändler, Joggelis Schwiegersohn in „Uli“, Hansli in „Hans Joggeli der Erbvetter“ und die Schilderung der Badegesellschaft in „Uli der Knecht“ und „Zeitgeist und Bernergeist“.

III.

Als im Jahre 1836 Gotthelfs „Bauernspiegel“ erschien, hatte das eigentliche Dorfleben nur in der dänischen Litteratur einen talentvollen Schilderer gefunden. Steen Steensen Blicher war mit seinen Bildern aus dem jütländischen Bauernleben um zehn Jahre vor Gotthelf aufgetreten. Wohl haben sich auch die deutschen Romantiker und Heinrich Zschokke dem Dorfleben zugewendet, aber sie behandelten es wie eine exotische Pflanze, der man ansah, daß sie in dem fremden Boden noch keine festen Wurzeln gefaßt hat. Clemens Brentanos „Geschichte von dem braven Kasperl und dem schönen Annerl“ hat im Grunde mit dem Dorfleben sehr wenig zu thun und in Zschokkes „Goldmacherdorf“ (1817) vermißt man hinter der allzubreit gehaltenen Tendenz jede schärfere Charakteristik des Individuellen am Bauernleben. In Deutschland war es Immermanns „Oberhof“, der drei Jahre nach Gotthelfs „Bauernspiegel“ die Dorfnovelle begründete. Gotthelf hatte schon eine ganze Reihenfolge von Werken herausgegeben, als Auerbach im Jahre 1843 mit einem Teile der „Schwarzwälder Dorfgeschichten,“ George Sand mit den idealisierten Bauernnovellen (La mare au diable, François le champi, La petite Fadette), Grigorowitsch (1847) mit seinem „Dorf“ und „Anton der Unglückselige,“

und Turgenjew mit den „Aufzeichnungen eines Jägers“ (1847—51) auftraten. Die ersten „Erzählungen aus dem Ries“ von Melchior Meyr und Björnsons „Synnöve Solbakken“ sind zwei Jahre nach Gotthelfs Tode erschienen.

Gotthelf ist nicht nur der bedeutendste Schöpfer dieses Genre, sondern auch der originellste und tiefste Schilderer des Bauernlebens. Während Auerbach das Dorfleben als malerischen Stoff behandelt, Grigorowitsch und Turgenjew in ihren Dorfnovellen humanitäre Zwecke verfolgten, die auf die Befreiung des Bauernstandes gerichtet waren, verhält sich Gotthelf zum Bauernleben als Naturschilderer, der keine andern Zwecke kennt als die volle Wahrheit. Er wollte weder die Gebildeten in nähere Berührung mit dem Volke bringen, noch das Naturschöne im Volke hervorheben, um es als wohlthuenden Gegensatz zu der Verderbtheit des Städtelebens hinzustellen. Er verhält sich vielmehr zum Bauernleben als Satiriker und strenger Sittenschilderer. Schon im „Bauernspiegel“ liegen fast alle Keime zu Gotthelfs späteren Erzählungen. Der „Bauernspiegel“ enthält die gedrängte Zusammenfassung aller Beobachtungen und Gedanken, die in seinen späteren Werken eindringlicher und von neuen Seiten beleuchtet werden. Das Vermögen, aus diesen Keimen eine solche Zahl großartiger Erzeugnisse zu entwickeln, ist ebenso staunenswert, wie der Humor, mit welchem Gotthelf über seine Gestalten schöpferisch verfügt.

Es ist äußerst bezeichnend für Gotthelf, daß sein Erstlingswerk der „Bauernspiegel“ war. Er hat auf einmal ein ganzes Gebiet erobert und dessen Grenzen angegeben. Es lag nicht in seiner Natur, behutsam und stückweise vorzugehen, vielmehr ein Ganzes auf einmal in festen Besitz zu nehmen. Sein Talent wurzelt tief und fest in seinem ganzen Charakter und behauptet sich nicht, wie bei andern Dichtern, für sich, ohne vom Charakter beeinflußt zu werden. — Wenn man sein erstes Werk aufmerksam durchliest, gewinnt man die Ueberzeugung, das habe nicht nur ein starkes Talent, sondern auch ein starker Mensch geschrieben, der einstweilen die Grenzen seines souveränen Gebietes angegeben und eine Probe seines innern Vermögens abgelegt hat. — Gotthelf scheint gleichsam mit seinem ersten Werke sagen zu wollen: das kann ich, nicht mehr und nicht weniger, einen Spiegel meinen Bauern vorhalten, der zuweilen ein zu grelles Licht von sich wirft, keinen Kunstspiegel, der über die Dinge einen verklärenden Schein ausbreitet und sie in eine höhere Sphäre erhebt, aber auch keinen Hohlspiegel, der die Dinge vergrößert, um sie desto schlagender darzustellen.

Im „Bauernspiegel“ war es Gotthelf nicht um die allseitige Ausführung einzelner Gestalten, nicht um einzelne Typen, sondern um die typische Schilderung des Bauernlebens zu thun. Gotthelf rollt darin ein äußerst düsteres Gemälde auf und vertieft sich in die Nachtseiten des Bauernlebens; be-

sonders in der ersten größeren Hälfte der Schilderung sieht man keinen einzigen Lichtpunkt. Der Dichter hat darin, wie er selbst sagt, „nur den Schälpflug gehen lassen durch einen Teil des Volkslebens, hat die wilden Wurzeln aufwärts gekehrt und nicht wieder zugedeckt.“ Der Standpunkt, von dem aus er seinen Stoff gestaltet, war vollständig dazu angethan, die düstere Seite hervorzukehren. Er wollte nicht poetische Zwecke verfolgen, sondern die Gebrechen innerhalb des Bauernlebens bloßlegen. Eine starke Tendenz durchzieht unverkennbar das ganze Werk und bildet den Grundfaden, an welchem die einzelnen Schilderungen aufgereiht werden. Jede dieser Schilderungen deckt eine Seite des Volkslebens auf. Man sieht, daß es dem Verfasser ernst ist mit den Problemen, die er behandelt. Es ist nicht bloß Mitleid, das Gotthelf mit dem Elend des Volkes fühlt, er will keine sentimentalen Gefühle erwecken, sondern bloß Einsicht in das Wesen des Volkslebens verschaffen. Das ganze Werk ist von einer tiefen Lebensauffassung und einem energischen Wirklichkeitssinn durchdrungen. Er ist noch weit entfernt davon, idyllische Behaglichkeit im Dorfleben aufzusuchen. Der Held der Schilderung, Jeremias Gotthelf, erzählt seinen unerquicklichen Lebensgang in Bildern, in welchen die Roheit der Bauern zur unerbittlichen Sprache kommt. Nur eine kräftige Natur von solchem gesunden Kern wie Jeremias konnte sich aus diesen Verhältnissen emporarbeiten. Die Schilderung der

ersten Abschnitte seines Lebens ist in äußerst düstern Farben gehalten; die leicht skizzierten Gestalten seiner Eltern, das Elend, in welchem er sich von Jugend auf bewegt, das Leben des Güterbuben, der von einem Markte zum andern geführt wird, um einen Käufer und Beschützer zu finden, die Schilderung der verschiedenen Mietsherren, bei denen er sich als Güterbube und Kindermeitschi aufhält, das christliche Zigeuner- und Kupplerpaar, zu welchem er nach vielfach ertragenen Strapazen gelangt, und die nähere Beschreibung des Geschäftes, das dieses Paar gewerbsmäßig betreibt — dies alles wird im ersten Abschnitte der ebenso kunstlosen wie großartigen Erzählung mit erdrückender Wahrheit wiedergegeben.

Wenn man bedenkt, daß der „Bauernspiegel" in einem Jahre mit Dickens' Sketches of London erschien, und daß in demselben Jahre Balzac den Plan zu seiner « Comédie humaine » gefaßt hat, so kann man wohl sagen, daß Gotthelf einer der ersten war, der mit solcher rücksichtslosen Kühnheit sich an die lebendige Wirklichkeit heranwagte und so tief in dieselbe eindrang.

Die sittliche Läuterung des Jeremias hängt von einem unerwarteten Zufall ab und ist nicht an folgerichtig durchgeführte Motive seiner innern Anlage gebunden, aber dieser Zufall erscheint durchaus nicht als störende Wirkung in der Entwicklung seines Charakters. Zwar hat uns der Dichter nicht überzeugt, daß ein Jeremias notwendigerweise den engen

Kreis, in welchem er lebte und litt, aus psychologischen Beweggründen sprengen mußte. Er wollte uns diese Ueberzeugung auch nicht beibringen, denn in Wirklichkeit gehen auch Hunderte Jeremias unter den ungünstigen Verhältnissen zu Grunde, um einen Jeremias aufkommen zu lassen, und dieser eine, der dank der Verkettung der Zufälle sich in ein bewußteres Leben hinüberrettet, giebt von den Hunderten zu Grunde gegangenen Kunde. — Der ruhige Gang der Schilderung wird öfters durch Einschaltungen unterbrochen, denen man es anfühlt, daß sie von der Seite her zuströmen und nicht aus der innern Folgerichtigkeit des erzählenden Gehaltes hervorgehen. Aber die Abwesenheit der künstlerischen Durchbildung gehört ja überhaupt zu den wesentlichen Eigenschaften Gotthelfs und kommt in den spätern Schilderungen noch stärker zum Vorschein als in seinem ersten Werke.

Der zweite Abschnitt des „Bauernspiegels“, in welchem die Abenteuer Jeremias’ in französischen Diensten erzählt werden, bietet einen etwas weniger düsteren Ausblick. In dem früheren Güterbuben erwacht unter dem Einflusse des Korporals Bonjour ein kräftiges Bewußtsein. In der skizzenhaften Zeichnung dieses Korporals, eines derjenigen Grenadiere, die in Napoleon ihren Abgott sahen, ist ein Anlauf des großartigen Charakterschilderers wahrzunehmen, wie auch die im ersten Abschnitte flüchtig umrissene Gestalt der Geliebten Jeremias’, Aenneli,

den Keim zu einer Reihe von Frauengestalten in den späteren Erzählungen abgiebt.

Während der „Bauernspiegel" einen geschlossenen Kreis des Bauernlebens zum Gegenstande der Schilderung hat, bilden den Vorwurf des zweiten Werkes von Gotthelf: „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" das Elend der Schullehrer in den Dörfern und die Nachtseiten der Erziehung, die den Bauernkindern zu teil wird. Gotthelf legt in diesem Werke eine in das kleinste Detail eindringende Kenntnis eines speziellen Gebietes an den Tag. Ganze Abschnitte des bewundernswerten Werkes schlagen allzusehr in das Gebiet des prosaischen Berichtes über, um durchgehende poetische Wirkung zuzulassen, aber die eindringliche Wiedergabe des gegliederten Details konnte doch bloß von der Phantasie eines echten Dichters ausgehen. Die nichtdichterische Phantasie würde niemals diese erdrückende Zahl der Einzelheiten in solcher zusammenfassender Reihenfolge und mit solcher inneren Freiheit und Beweglichkeit wiedergeben.

Man erzählt, daß ein katholischer Geistlicher, als er dieses Werk durchgelesen, von dessen Inhalte so tief ergriffen wurde, daß er dem Helden der Erzählung, dem Schulmeister Peter Käser zu Gytiwyl, eine Geldsendung zugehen ließ. Mag es als Anekdote aufgefaßt werden, aber sie ist äußerst bezeichnend für den Inhalt des Werkes. „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" sind so kunst- und anspruchslos, mit

solcher unmittelbaren, ergreifenden Wahrheit wiedergegeben, daß man sich wohl veranlaßt sehen konnte, die ganze Erzählung als bare Münze aufzunehmen.

Die autobiographische Form, in welcher die Schilderung gehalten wird, ist als die entsprechende anzusehen; daß auch hier wie im „Bauernspiegel“ die verschiedenen Meinungsäußerungen, die der Verfasser seinem einfältigen Schulmeister in den Mund legt, der Charakteristik Käsers Gewalt anthun, das war unvermeidlich, wenn manches zur Sprache kommen sollte, was in das feste Gefüge einer kunstgerechten Erzählung nicht hinein kann.

Auf dem prosaischen Hintergrunde seiner Schilderung erhebt Gotthelf einige Gestalten, die im Gegensatz zu den skizzenhaften Figuren des „Bauernspiegels“ zur vollständigen Ausführung gelangen. Auch die vorübergehend entworfenen Charaktere der Familienmitglieder Käsers, besonders dessen Vater, der Weber, und die eigensinnige Mutter sind klar und fest umrissen. Die anziehendste Gestalt der ganzen Schilderung ist die Frau des Schulmeisters, Mädeli, einer jener aus scheinbarer Passivität so viel thätigen Gehalt entfaltenden Frauentypen, in deren Zeichnung Gotthelf unerschöpflich ist. Unter den wenigen Männergestalten in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ ist Wehrdi die am schärfsten umrissene; die Selbstcharakteristik des Schulmeisters Käser ist zu matt beleuchtet und verlangt vom Leser manche Ergänzung aus dessen eigener Einbildungskraft. Das

Erscheinen Wehrdis in der Erzählung ist so unerwartet und spannend, daß der Leser unwillkürlich sein Verschwinden am Schlusse des ersten Teiles bedauert und mit Ungeduld seine Wiederkehr erwartet. Wenn er gegen den Schluß des zweiten Teiles wiedererscheint, bringt man volle Teilnahme seiner originellen Gestalt entgegen und lauscht mit aufrichtigem Interesse der Erzählung seines Lebensganges, seiner Flucht nach Batavia und seiner Rückkehr in die Heimat. Kunstgerechter wäre es, wenn Gotthelf die Erzählung über den Lebensgang Wehrdis nicht so unvermittelt eingeführt hätte. Der abgebrochenen und bloß teilweise wiedergegebenen Erzählung Wehrdis merkt man es an, daß der Dichter nicht recht wußte, wie er genauere Aufschlüsse über diese originelle Gestalt geben sollte.

Zwei Jahre nach „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ erschien der erste Teil von „Uli“ — „Uli der Knecht“ (1841). Der zweite Teil dieser epischen Schilderung „Uli der Pächter“ ist erst acht Jahre später erschienen. „Uli“ ist das großartigste Werk Gotthelfs und zugleich die umfassendste unter allen Schilderungen des Bauernlebens. Der im Mittelpunkt dieser großartigen Schilderung stehende beschränkte, einfältige und eigensinnige Knecht ist eine der vollendetsten Gestalten Gotthelfs. Der Dichter zeigt uns seinen Uli in den verschiedensten Lagen und Gemütszuständen, er schält aus dessen harten Schädelrinde ~~Ulis~~ den Gehalt seines nach einer

eigentümlichen Vorstellungsassoziation sich gestaltenden Geistes. Er zeigt uns, wie sich im lichtscheuen Auge Ulis die Welt spiegelt. Die Grundzüge der menschlichen Natur sind im Charakter eines Uli ebenso zu finden, wie im Charakter eines Helden in den Romanen, die sich mit den obern Schichten befassen. Ob der Kampf der eingewurzelten Fehler und Neigungen der menschlichen Natur in einem gebildeten Manne oder in einem einfältigen Bauer sich abspielt, das wesentliche dabei geht auf dasselbe hinaus, nämlich auf die Wechselwirkung der typischen Erscheinungen der menschlichen Seele. Das, was Uli im Kreise seines Denkens und Fühlens erlebt, erlebt auch der gebildete Mensch in seinem Bewußtsein, nur in andere Formen gehüllt.

Gotthelf hat einen lebendigen Menschen dargestellt, wie er aus den gegebenen Verhältnissen hervorgeht, von denselben gestaltet wird und mit seiner Charakteranlage tief im Boden wurzelt, auf den er zu stehen und zu handeln kommt. Er zeichnet Uli so eindringlich und zeigt ihn von so verschiedenen Seiten, daß man in jeder neuen Stellung eine neue Figur zu sehen glaubt, die in dem wesentlichen Gehalte der innern Anlage sich doch immer gleich bleibt. Der Entwicklungsgang Ulis vom unbewußt in den Tag lebenden Knechte zum Pächter, der seinen Beruf als Mensch und Bauer tiefer zu erfassen beginnt, ist von so vielen Aussichtspunkten auf den Zusammenhang der menschlichen Seele und

von so verschiedenartigen Erscheinungen der lebendigen Wirklichkeit umgeben, daß „Uli" mit Recht auf den Namen eines festgegliederten Bauernepos Anspruch machen kann. Wir haben hier vor uns einen ganzen Kreis des menschlichen Lebens mit allen seinen angeerbten und anerworbenen Eigenschaften, einen fest ineinandergefügten Aufbau, der sich auf einem tief in das verzweigte Bauernleben herunterreichenden Fundamente erhebt, eine Anzahl Gestalten, die scharf aus dem Hintergrunde emporragen und einander wesentlich ergänzen. Es fehlen hier manche Erscheinungen des Dorflebens, mit deren Darstellung die späteren Werke Gotthelfs sich eingehend befassen, aber das Wesentliche, was ein genaues und vollständiges Verständnis des Bauernhofes und alles dessen, was sich um denselben gruppiert, beibringen kann, ist hier in stilvollen, ruhig und zugleich mächtig dahinfließenden Bildern gezeichnet.

„Uli" ist ein Epos des Bauernlebens, wie es nach Anlage und kräftigem Ausbau seinesgleichen kaum hat. Der Bauernhof, der im „Bauernspiegel" bloß flüchtig und in schattenhaften Umrissen erscheint, wird in „Uli" von allen Seiten seines Bestehens, seiner Sitten und Institutionen geschildert. Die Triebfedern der Oekonomie, die Verwaltung des Grundbesitzes, die Haushaltung und das Verhältnis des Eigentümers zu dem Besitze, zu den arbeitenden Bauern und zu den Dienstboten, ihre gegenseitigen Beziehungen und Reibungen sind in Gotthelfs

Epos an der Hand typischer Gestalten dargelegt. Es ist eine gesellschaftliche Ordnung im Kleinen, eine ganze Schichte des Menschenlebens, die sich auf selbständige Weise gegen die Außenwelt behauptet. „Wer an weite Aussichten gewöhnt ist, an großen Geschäftsverkehr und weithin reichendes Wirken, dem scheint ein so eng beschränktes Dasein die schrecklichste Pein auf Erden, und doch würde er sich im Laufe der Jahre vielleicht daran gewöhnen, es erfahren, daß die Bürden, welche alle Menschen tragen, wohl anders aussehen, aber nicht so verschieden sind, als sie scheinen, daß ihre Schwere oder ihre Leichtigkeit nicht vom eigenen Gewicht abhängt, sondern von der Gewohnheit und dem Gemüte, welches sie trägt.“

Der Bodenbauer Johannes und der Glunggenbauer Joggeli bilden zwei ausgeprägte Gegensätze des Großbauerntums. Die Charakterzeichnung Joggelis ist meisterhaft, wir sehen ihn lebendig vor uns, wie er dahinstöckelt in Feld und Haus ohne Sinn für etwas Höheres, ohne Glauben an sich und an die Nächsten. Joggeli ist ein Typus, der in all seiner Häßlichkeit mit solcher packenden Wahrheit gezeichnet ist, daß er es vollauf verdient in die Sprache hinübergenommen zu werden, um eine gewisse Charakteranlage zu bezeichnen. Er ist eine Gestalt, in welcher die verkörperte Charakterlosigkeit zu einem Ausdrucke kommt, der über jeden Zweifel erhaben ist. Ebenso meisterhaft ist die Zeichnung der Familienglieder Joggelis, seiner Frau, die mit angeborener

Gutmütigkeit und Verständigkeit den mißtrauischen Joggeli am Gängelband führt, um ihn nicht ganz in den Schmutz sinken zu lassen, des Sohnes Johannes, welcher es vorgezogen hat, in Frevligen Wirt zu sein anstatt zu verbauern, und seine Eltern als dumme Bauernleute behandelt „mit souveräner Verachtung, nicht viel besser als zwei Geldsäcke, zu denen man Sorge trägt, solange Geld darin ist", Johannes' Frau Trinette und Schwester Elisi — vollendete Typen leichtfertiger und putzsüchtiger Weiber, in deren Köpfen die Welt sich in der Form von schwarz- und dunkelblauseidenen Bändern, Modekleidern und Modehütchen spiegelt. Elisis Mann, der Baumwollenhändler, ist unmittelbar aus dem Leben gegriffen: auf allen Straßen der Industrie- und Handelswelt kann man einem solchen Baumwollenhändler begegnen.

Ulis Frau Vreneli ist die charaktervollste Gestalt der ganzen Schilderung und zugleich der vollendetste von Gotthelfs Frauencharakteren. Solche Naturen werden geboren, nicht geschaffen und gestaltet, sie tragen in sich eine eigene Welt, von welcher in die Außenwelt nur wenige Strahlen gelangen, die auf jeden Gegenstand, mit welchem sie in Berührung kommen, erleuchtend und erwärmend wirken. Auf die ganze charaktervolle Tiefe einer solchen Natur läßt sich bloß von dem wenigen schließen, was von ihr in die Außenwelt gelangt, denn sie giebt sich niemals ganz, die größere Hälfte

ihres Wesens behält sie für sich, sie geht anscheinend in der Außenwelt auf und ist doch zugleich mehr als die Welt.

Schon in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ machte Gotthelf den Versuch, eine originelle Gestalt wie Wehrdi zu zeichnen. Was ihm dort als Skizze, ist ihm in „Uli der Pächter“ als vollendetes Bild in der Charaktergebung von Hagelhans gelungen. Nur widerspricht Hagelhans' Auftreten am Schlusse des Werkes der ganzen realistischen Anlage der Schilderung, die sich keinen einzigen unwahrscheinlichen Strich erlaubt. Der Leser muß etwas unwahrscheinliches darin erblicken, wenn er auf einmal erfährt, daß Hagelhans Vrenelis Vater ist, von welchem seine Tochter keine Ahnung hatte. Die Scene am Anfange von „Uli der Pächter“, in welcher Uli nach Blitzloch geht, um Hagelhans zu Gevatter zu bitten, und wo Hagelhans und sein Heim vorgeführt werden, ist noch schärfer und ergreifender gezeichnet, als die Scene in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“, in welcher wir zuerst Wehrdi begegnen. In einigen Strichen sieht man hier eine großartige Figur, die wie in Stein gemeißelt dasteht: „Hagelhans war Hagelhans, und wegen irgend einem Menschenkinde that er keinen Schritt mehr oder weniger, machte keine Miene anders, er fragte allen den Teufel gleichviel nach. Wer ihm am nächsten kam, war ihm am widerlichsten, gleichviel ob Bettler oder Kaiser. So war Hagelhans und so konnte er sein, denn er

wollte nichts, bedurfte nichts, mit den Menschen hatte er ab- und ausgerechnet ein für allemal, wie er glaubte."

Das andere große Werk Gotthelfs „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihr mit dem Doktern geht" ist kein organisch gegliedertes Epos wie „Uli", aber als großartige Charakterschilderung nimmt es seine Stelle unmittelbar neben „Uli" ein. In „Anne Bäbi" fehlt der ausgedehnte Hintergrund des „Uli", man spürt hier weniger das Eigentümliche des Dorfes, die Gestalten wurzeln nicht so fest im Boden des Dorfes wie in „Uli" und sind auch nicht so folgerichtig ineinander verkettet. Aber die Charaktere sind mit derselben Meisterschaft wiedergegeben. Die originell und anschaulich gezeichnete Gestalt Anne Bäbis ist ein Typus, ein lebendiges Stück Menschennatur. Gotthelf war sich bewußt, daß er in Anne Bäbi eine typische Gestalt geschaffen hat. Er sagt: „Solche Anne Bäbi findet man in gar mancher Haut, welcher man nicht Anne Bäbi sagt, die keinen Kittel an hat, keine Kappe mit Roßhaarspitzen auf dem Kopfe, und im Sommer Stumphosen an den Schychi; sondern Madam heißt und gnädige Frau, und Seide am Leib hat und Federn auf dem Kopf und glöcherte Strümpfe an ihren Schychi. Ja manchem dieser Anne Bäbi sagt man Hansli oder Jean, hochgeachteter, ja gnädiger (was beiläufig gesagt das gleiche bedeuten soll), ja Ihre Hoheit oder gar Majestät, wo keinem Menschen in Sinn käme, daß in dieser hochgebornen Haut nur ein Anne Bäbi wäre und

sonst nichts. Man muß auch nicht glauben, solche Anne Bäbi in hohen Häusern seien Raritäten, die alle Jahrhundert ein, höchstens zehn Mal vorkämen, wie man z. B. Mammutsknochen oder andere vorweltliche Ungeheuer auch nur selten ausgräbt und nur hie und da. Nein, von solchen Anne Bäbi wimmelt die Welt. Es ist kein Dörflein so klein, es hat wenigstens ein solches Anne Bäbi, das die Seinigen auf seine Weise glücklich machen will, und sie schinden oder braten würde, wenn es damit sie in ihr Glück einsalzen, oder vielmehr das Glück ihnen aufsalzen könnte. In den Städten sieht fast zu jedem Fenster eins heraus und an den Höfen soll man in Verlegenheit sein, jemand zu finden, der nicht eins ist."

Die Fabel dieser großen Charakterschilderung ist eine sehr einfache. Anne Bäbi hat ein Söhnlein Jakobli, das sie um jeden Preis glücklich machen will. Sie liebt ihn, aber sie liebt in ihm nicht den Menschen Jakobli, der einen eigenen Willen und eigene Neigungen hat, sondern ihr Söhnlein, inwiefern er ihr Eigentum ist, dem sie überhaupt keine Gefühle und Neigungen zutrauen kann. Er lag lange im Krankenbett, und die gute Anne Bäbi dokterte an ihm mit Hilfe verschiedener Quacksalber, bis er an den Blattern ein Auge verloren hat. Jakobli ließ mit sich machen, was nur die Mutter wollte, denn er war nicht gewohnt, ihr im geringsten zu widersprechen und auch nicht „von dem Holze,

aus welchem die Rebellen geschnitten werden, wohl aber glich er gar sehr dem, das in sich selbst erstickt, in stillem Brüten untergeht, für das innere Empfinden keine Thür nach außen findet." — Als Jakobli in das Alter kam, wo der Mann sich nach einer Frau umsieht, hielt es Anne Bäbi für ihre Pflicht, dieses Geschäft selbst zu verrichten und ihrem Sohne alle Mühe der Selbständigkeit zu ersparen. Nun aber sollte der gute und zahme Jakobli einen Strich durch Anne Bäbis Rechnung machen. Sie fuhr einmal mit ihrem Sohne und ihrem Manne Hansli, der immer mit stoischer Ruhe die vielfachen Gedankensprünge seiner Ehehälfte wahrnahm, auf den Solothurner Markt. Als sie zurückkehrten, begegneten sie einem gar anmutigen Meitschi, das sie zu sich auf den Wagen einluden, und da Jakobli gehört hat, daß für ihn die Zeit zum „Wyben" gekommen, hat er, ohne in den Gedankengang der Mutter Einsicht zu thun, sein Augenmerk diesem armen unbekannten Mädchen zugewendet. „Wenn das Wyben so auf einmal vor den Füßen liegt, wie ein schöner See an heißem Sommertage, ein lustig sprudelnder Quell in grüner Waldesnacht, wem geht da nicht die Lust auf, wer stürzt sich nicht in die tanzenden Wellen zu plätscherndem Gekose? So rieselte es auch freundlich und wunderlich durch Jakobli, der zum ersten Mal hörte, daß er wyben solle. Seitwärts sah er die gelbseidenen Züpfen, die runden braunen Arme, die lieblichen Backen seiner Gefährtin. Ja, so eins,

dachte er, so eins möchte ich wohl.“ Aber Anne Bäbi fiel es nicht einmal ein, daß ihr Sohn es wagen könnte, einer selbständigen Regung nachzugehen. Sie hat sich schon umgesehen und ihm in der Bauerntochter Lisi eine Ehehälfte bestimmt. Sie hat mit der tapfern Lisi abgemacht und alle obwohl gar zu weit gehenden Forderungen derselben beherzigt. Sie zwingt Jakobli, Lisi als seine künftige Frau zu betrachten. Jakobli muß sogar wandern auf Besuch zu der von der Mutter bestimmten Braut, denn er hat nicht den Mut, zu widersprechen und ist doch voll stiller Gedanken über das Meitschi mit den seidenen Züpfen. Als Jakobli vom Besuche bei Lisi zurückkehrt, begegnet er unerwartet Meyeli, dem Mädchen mit den seidenen Züpfen, die wie zwei goldene Ströme über den schlanken Leib niederflossen. Da bekamen seine Gefühle festere Gestalt, und er war imstande, einen unmittelbaren Vergleich zwischen Lisi und Meyeli anzustellen: „Lisi kam ihm vor, wie eine Donnerwolke im Abendrot, während Meyeli ein goldenes Wölkchen war im Morgenrot. Lisi war wohl viel ärger als eine gemästete Klapperrose, während Meyeli ein Blümchen war, wie er keines noch gesehen. Lisi kam ihm immer vor wie eine Kanone, die losgehen wollte, während Meyeli ihm vorkam wie ein freundlicher Blick aus dem Himmel, in welchem lauter Seligkeit ist. Wenn es so plaudernd neben ihm gieng, die Lippen sich schlossen und öffneten, die kleinen Zähnchen so weiß aus den beiden

Rosenblättchen blickten, die so hold sich schlossen und öffneten, so hatte er keine Ohren mehr, es dünkte ihn, alles an ihm sei Auge und nach und nach werde das Auge an ihm zum Wirbel, und dieser Wirbel möchte das Mädchen fassen, ziehen bis auf seinen tiefsten Grund."

Jakobli kehrt zurück nach Hause und, von den Fragen der Mutter bedrängt, erklärt er, Lisi gefalle ihm nicht. Der Vater Hansli tritt vermittelnd zwischen Jakobli und der aufgeregten Anne Bäbi ein, und als Jakobli vollends noch krank wird und eine Wahrsagerin, zu welcher Anne Bäbi nach einem Heilmittel für ihren kranken Sohn schickt, erklärt, es sei Liebeskrankheit, ein Meitschi stecke ihm im Kopfe, welches er, wenn er nicht sterben sollte, durchaus heiraten müsse, da thaut Anne Bäbi auf und geht, wenn auch mit Widerwillen, auf die Wünsche des Sohnes ein. Jakobli macht sich auf den Weg zu Meyeli, die bei einem Vetter, Seppli, als Magd wohnt, und sagt ihr, daß er sie zur Frau haben will. Er heiratet sie bald darauf und Meyeli kommt als Schwiegertochter ins Haus zu Anne Bäbi.

Das ist die Grundfabel der ganzen Schilderung und zugleich der Inhalt des ersten Teiles. Der zweite Teil ist auf die nähere Charakteristik der Personen angelegt. In den Beziehungen Anne Bäbis zu Meyeli kommt der eigentliche Kern ihres ganzen Charakters zum Vorschein. Auch die Gestalt Meyelis wird erst jetzt durch ihr Eheleben recht beleuchtet.

Die Schilderung des Krankheitsanfalls und der Sinnesverwirrung Anne Bäbis ist von einem tiefen Einblick in die Zusammensetzung der menschlichen Seele eingegeben und gehört zu den besten psychologischen Partien in Gotthelfs Werken.

Auch aus der gebildeten Welt ragen in „Anne Bäbi“ einige Gestalten von typischer Bedeutung hinein. Außer dem Pfarrer und seiner Frau ist die Pfarrerstochter Sophie mit ihrem kerngesunden Wesen und ungetrübten Verstande eine äußerst köstliche Figur. Die Scenen, in welchen sie mit dem dogmatisch aufgeblasenen Vikar zusammenkommt und ihm manche bittere Wahrheit frei von der Leber weg sagt, sind von einem feinen Humor durchdrungen. Der Vikar ist ein eifriger Theologe, der ganz in Exegese aufgeht, nur bleibt „die Exegese des Lebens“ seinem eitlen und aufgeblasenen Wesen völlig fremd. Er führt unermüdlich die christliche Liebe im Munde und hat doch keine Ahnung, worin der eigentliche Beruf des Menschen besteht, er hat die Bibel von allen Seiten durchgenommen und ist in allen ihren Texten so bewandert, daß er daraus immer eine mächtige Predigt entfalten kann, aber es kommt ihm dabei bloß auf den äußern Eindruck, nicht auf den tieferen Sinn an. Er trägt jedoch für sein eitles Wesen die Strafe in sich, man gewinnt die Ueberzeugung, wie die Eitelkeit und Aufgeblasenheit am meisten ihrem Träger selbst zur Qual fallen.

Als Gegensatz zu dem Vikar wird der Arzt Rudi vorgeführt. Eine von Natur edel angelegte Seele, liebt er seine Mitmenschen tief, ohne dabei einen Glauben an die zweckmäßige Bedeutung des Lebens zu haben. Er findet in seiner Seele keinen festen Haltpunkt, auf welchen er sich gegenüber den erschütternden Eindrücken der Außenwelt stützen könnte. Er sieht um sich Schmerzen und Dummheit, empfindet tiefes Mitleid mit den Bedrückten und geht an dem nagenden Wurm der Unzufriedenheit zu Grunde. Wenn der Dichter diese Gestalt fester umrissen und nicht in ein zu mattes Licht gestellt hätte, würde auch Rudi zu den gelungensten Charakteren Gotthelfs gehören.

Die eigentliche Tendenz in „Anne Bäbi“ ist die Bekämpfung der Pfuscherei und Quacksalberei unter den Bauern, der Wunderärzte, mit denen wir in „Uli der Pächter“ in der skizzenhaften Gestalt des Lürlipeterli bekannt werden. Durch diese Tendenz sind manche allzulange Abschweifungen bedingt worden, die den einheitlichen Eindruck der Schilderung unterbrechen.

Unter den übrigen größern Schilderungen Gotthelfs sind „Geld und Geist“ und „Käthi die Großmutter“ die hervorragendsten. „Geld und Geist“ ist von keinem abschweifenden Räsonnement getrübt. Der zarte poetische Duft, der über den erzählenden Inhalt des Werkes ausgebreitet ist, thut der Schärfe der Charakteristik keinen Eintrag. Gotthelf führt

uns diesmal in das innere Leben eines Bauernhofes ein. In „Uli" hat er den Bauernhof als Ganzes, als ein der Außenwelt fertig gegenüberstehendes Institut geschildert, ohne in das innere Leben desselben einen tieferen Blick zu gewähren. Das eigentliche Familienleben des Bodenbauers Johannes erscheint bloß im Schatten der Jugendentwicklung Ulis. In „Geld und Geist" werden wir mit dem Familienleben, mit den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern bekannt; der Dichter deckt hier das Leben in einem Bauernhofe von der psychischen Seite auf. Auch hier kann es Kollisionen von tiefer Bedeutung geben, auch hier kämpft die menschliche Natur einen weitverzweigten Kampf mit ihren eigenen Trieben und Neigungen. Das eingetretene Mißverhältnis zwischen Christen und Aenneli, den Besitzern des Bauernhofes zu Liebiwyl, ist mit anschaulicher Gestaltungskraft dargelegt, die auf ein tiefes psychologisches Talent hinweist. Die Ursachen und Folgen dieses Mißverhältnisses sind in den typischen Momenten ihres Entstehens und Wachsens erfaßt, sie sind typisch, weil sie wahr und allgemein-menschlich sind und aus der Wurzel des Individuellen hervorgehen, man sieht hier das Allgemeine mit dem Individuellen aufs engste verwachsen und doch vermag man das eine von dem andern durch feste Grenzen zu trennen. Mißverhältnisse, wie sie zwischen Christen und Aenneli vorkommen, sind Reibungen, die in der Tiefe des Individuellen begründet sind. Auf Gruppen von

Individuen ausgedehnt, machen sie Geschichte, im persönlichen Leben bedingen sie die Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, im Familienleben Störungen im normalen Entwicklungsgange der Familienglieder. Und solche Reibungen kommen nicht nur unter unedlen Naturen vor, auch unter den edleren sind sie nicht selten. Gotthelf weiß, daß auch den edleren Naturen die Ergebung und das Unterordnen unter einen Willen gar nicht leicht erscheint. „Schmutzige Naturen haben heiße Reinigungsfeuer nötig, bis sie christliche Naturen geworden sind, aber edle, großartige Naturen haben nicht weniger schwere Prüfungen zu bestehen, bis sie zu Kindern Gottes sich aufgeschwungen haben. Satan war nicht der niedrigste der Engel.“

Die Ursache des Mißverhältnisses zwischen Christen und seiner Frau war der Verlust einer Summe Geldes, an welcher Christen im Grunde gar nicht schuldig war und die ihm Aenneli doch nicht verzeihen konnte. Es wird mit meisterhafter Folgerichtigkeit geschildert, wie der Streit zwischen Aenneli und ihrem Manne aus dem ursprünglich kleinen Funken zu einer drohenden Flamme emporlodert, die aber glücklicherweise bald erloschen war, denn für edlere Naturen ist die Umkehr niemals zu spät und Aenneli war ein durchaus edler Charakter. Als ihr plötzlich die Augen aufgiengen, welche Folgen der Zwist mit Christen für die Kinder haben könnte, schloß sie mit dem Manne Frieden und betrachtete,

den Zwischenfall als eine Prüfung, aus welcher sie eine Lehre für das ganze Leben ziehen sollte.

Was für köstliche Charaktere sind alle diese Mitglieder des Bauernhofes zu Liebiwyl: Christen, Aenneli, die zwei Söhne Christeli und Resli und die Tochter Anne-Lisi! Im hellen Sonnenschein stehen sie vor uns, mit ihren charakteristischen Eigenschaften, mit ihren Beziehungen zu einander und zur Außenwelt. Im Mittelpunkt der Schilderung steht Reslis Liebe zu der Tochter des Dorngrütbauers, Anne-Mareili, die er zufällig in einem Tanzhause kennen lernte und zu der ihn ein tiefes Gefühl erfaßte. Resli ist keine passiv-ruhige Natur wie Jakobli in „Anne-Bäbi“ und auch Anne-Mareili ist energischer und vollblütiger als Meyeli. An die Entspinnung der Liebe Reslis zu Anne-Mareili ist der größte Teil der Erzählung und zugleich die Zeichnung einiger neuer Charakterköpfe geknüpft, die als fein herausgearbeiteter Kontrast die früher geschilderten Gestalten in ein helleres Licht rücken. Es ist der Dorngrütbauer und seine Frau, nach Naturanlage der wahre Gegensatz zu Christen und Aenneli. Zwischen den Besitzern des Bauernhofes zu Liebiwyl kann wohl ein Mißverhältnis vorkommen, das, wie bei allen tieferen Naturen, bedeutende Folgen nach sich zieht. In Dorngrüt kommen derartige Reibungen nicht vor, da dort das ganze Zusammenleben eine ununterbrochene Reibung ist. Der Dorngrütbauer ist nicht gewohnt, seine Frau in irgend einer

Sache zu Rate zu ziehen und übt sein Recht als Gatte und Vater in despotischer Weise aus. Ein Charakter wie der Dorngrütbauer erkennt neben sich weder andere Menschen, noch andere Götter an. Er ist beschränkt, aber durch das beschränkte Selbstbewußtsein auch stark. „Es wäre sehr merkwürdig gewesen, wenn der und Goethe sich einmal getroffen hätten, sie zwei an einem Wirtshaustisch, zwischen beiden etwa ein Kalbskopf an weißer Sauce, und hätte der Goethe nicht gewußt, wer der Dorngrütbauer sei, und der Dorngrütbauer ebensowenig von dem Goethe: was die sich für Augen gemacht hätten und wie jeder bei sich gedacht hätte, der weiß afe nüt, wird ume so ne Löhl sy."

Aus den wenigen Zügen, die der Dichter auf die Zeichnung der Physiognomie dieses geizigen Familiendespoten verwendet, blickt dessen ganzes Wesen entgegen. Er ist bereit, seine einzige Tochter Anne-Mareili einem alten wollüstigen Bauer als Frau zu geben, in der Hoffnung, nach dessen Tode seinen reichen Bauernhof zu eigen zu nehmen. Was sich in seiner Tochter Gemüte abspielt, darum kümmert er sich nicht, denn sie ist sein Eigentum, über welches er nach seinem eigenen Gutdünken zu verfügen sich im Rechte glaubt. Sie existiert für ihn bloß als ein Aeußeres, etwa wie sein Korn, aus welchem er möglichst großen Vorteil ziehen will. Mit Interesse verfolgt der Leser den Seelenkampf, welchen Resli und Anne-Mareili im Zusammen-

hange mit ihrem Naturell durchmachen, und die Verkettung der Zufälle, die ihnen die Hoffnung auf einen dauernden Liebesbund ermöglicht. — Während „Uli“ die großartigste, ist „Geld und Geist“ die schönste unter den Schilderungen Gotthelfs. Die Erzählung fließt so ruhig, hell und durchsichtig, daß jeder einzelne Abschnitt im Leser die ungetrübte Empfindung hinterläßt, daß ihm ein echtes, reinpoetisches Werk vorliegt.

Wenn nun in „Geld und Geist“ die einfache Fabel zu einer Erzählung von solcher plastischer Kraft gestaltet wird, so ist noch staunenswerter, wie Gotthelf aus einer nichtssagenden Fabel so viel poetischen Inhalt für die große Erzählung „Käthi die Großmutter“ schöpfen konnte. In „Geld und Geist“ hat man wenigstens eine Kollision, einen Mittelpunkt, in welchem die einzelnen Fäden zusammenlaufen, in „Käthi die Großmutter“ fehlt dieser Mittelpunkt vollständig, es giebt dort keine Spur von eigentlicher Handlung, die ganze Schilderung ist auf einen einzigen Charakterkopf angelegt, und doch ist es keine einfache Schilderung, in der Schilderung liegt Handlung, es ist die Natur selber, die hier waltet und wenn wir auch keine handelnden Personen haben, so handelt hier die Natur in den einzelnen Zügen, welche in die Charaktergebung Käthis hineingelegt sind. „Der starke Gott hat sie erzogen, die schwache Großmutter des Johannesli“ — das ist der Grundgedanke der ganzen Erzählung. Käthi ist ein unmittelbarer Charakter, der vollständig in

seinen sanften Neigungen aufgeht, ohne sich des geringsten Gegensatzes zur Natur und zu den Menschen bewußt zu sein, ein einfältiges und doch großartiges Wesen, großartig für den tiefer Denkenden, der die vielfachen Gegensätze des Lebens auf ein einheitliches Prinzip zurückzuführen sucht. Die einfältige Käthi weiß wahrscheinlich selbst nicht, wie klar die Welt sich in ihrem kindlichen Gemüte spiegelt, denn sie lebt nicht mit dem Bewußtsein, sondern mit dem Herzen. Ihre Demut und Ergebenheit in die Fügungen des Schicksals müssen ebenso eine außerordentliche Seelenstärke zur Quelle haben, wie das einheitlich starke Denken des bewußten Menschen. Hinter der Zeichnung von Käthis Charakter scheint Gotthelf sagen zu wollen: es ist noch eine Frage, ob die schwache Käthi nicht einen Vergleich mit den Heroen des Denkens auszuhalten vermag, ob aus Käthi die Natur nicht klarer und unmittelbarer spricht, als aus dem Philosophen, der die Welt absichtlich auf den Kopf stellt, um in den verkehrten Erscheinungen das zu erblicken, was das gesunde Herz empört und dem gesunden Menschenverstand zuwider ist. Die Ergebnisse, zu denen die Stoiker auf Grund ausgedehnter Lebenserfahrungen und innerer Kämpfe gelangen, trägt Käthi in ihrem einfältigen Herzen ohne jede Vermittlung des Bewußtseins. Der Stoiker kehrt gebrochen zur Natur zurück, während eine Käthi ungebrochen aus dem innersten Wesen der menschlichen Natur hervorgeht.

Gotthelf hat in „Käthi die Großmutter“ gleichsam auf den eigentlichen Widerspruch des philosophischen Denkens hingewiesen. Der Mensch strebt nach Macht und merkt nicht, daß seine eigentliche Stärke in der Unmittelbarkeit des Empfindens und nicht im zersetzenden Denken besteht. Das philosophische Denken zersetzt die Welt und sucht erst nachträglich und meistenteils vergebens aus den einzelnen Stückchen ein Ganzes zu gewinnen, während das gesunde Empfinden einheitlich und stark der Welt gegenübersteht.

Dieser Gedanke, den man leicht aus der Zeichnung Käthis herauslesen kann, ist in Fleisch und Blut der gezeichneten Gestalt übergegangen. Die übrigen Gestalten in „Käthi die Großmutter“ hängen bloß lose mit der Hauptgestalt zusammen. In der Scene, wo Käthi mit ihrem Enkel Johannesli von der Wanderung in den Bauernhof, in welchem ihr Sohn als Knecht dient, zurückkehrt, ist mit großer Anschaulichkeit die Psychologie der Sinnestäuschung wiedergegeben.

In einem Jahre mit „Käthi die Großmutter“ (1847) erschien ein Werk von Gotthelf, das nicht das spezifische Bauernleben, sondern den Handwerkerstand zum Vorwurfe hat: „Jakobs des Handwerksgesellen Wanderungen durch die Schweiz.“

Schon in „Käthi die Großmutter“ haben die konservativen Ansichten Gotthelfs über das Verhältnis des innern Menschen zur materiellen Wirklichkeit

einen ziemlich scharfen Ausdruck gefunden. Manche Betrachtungen in „Käthi“ gehen von demselben Gedanken aus, dem wir in „Jakobs Wanderungen“ begegnen: „Wo der Mensch selbst in Revolution liegt, da ist kein Friede, kein Erbauen, da ist nichts als Elend und Zerstörung. Einem solchen Menschen sind aber die Augen gehalten, daß er nichts sieht, und eben darin besteht das größte Elend, daß er die Ursache nie sucht, wo sie ist.... Das innerliche Unglück hängt nicht von äußern Gütern ab und im Verhältnis sind sicherlich mehr Begüterte unzufrieden und eigentlich unglücklich, als wirkliche Arme, wenn auch in anderer Richtung und in andern Empfindungen.“

Obschon „Jakobs Wanderungen“ ein durch und durch tendenziöses Werk ist, so gehört es dennoch zu den originellsten Erzeugnissen Gotthelfs. Der deutsche Handwerksgeselle Jakob kommt in die Schweiz. Er ist unerfahren und muß noch eine Wanderung in der Schule des Lebens durchmachen. Seine Großmutter, die den Enkel zu einem tüchtigen Meister herangebildet wissen will, giebt ihm gute Lehren auf den Weg, aber Jakob ist noch nicht fähig, in deren inneren Sinn einzudringen. „Er wollte die Weltgeschichte selbst durchmachen und bedachte die Thorheit des Menschen nicht, der alle Gifte am eigenen Körper versuchen und kein Kraut für giftig halten will, er habe es denn an sich selbst versucht und sei dran gestorben.“ Mit dem Felleisen, das

ihm die Großmutter als Symbol seines Handwerkerstandes übergiebt, wandert er Basel zu.

Gotthelf läßt ihn durch die Hauptstädte der Schweiz ziehen und dem Einflusse der kommunistischen Ideen verfallen. In grellem Lichte wird das Vereinsleben der Radikalen und Arbeiterfreunde geschildert. Jakob, als treuer und eifriger Anhänger der neuen Ideen, glaubt an die nahende Verwirklichung der sozialen Gleichheit, die er sich in der Form einer einfachen Güterverteilung vorstellt. Unter dem Einflusse seiner Genossen verliert er den Glauben an Gott und fängt an zu zweifeln an der Weisheit seiner Großmutter, an die er bloß dann wieder zu glauben anfängt, wenn er in Geldnot kommt. In Zürich wird er von einem radikalen Meister, zu welchem er in die Arbeit gieng, im Namen der bevorstehenden Gleichheit ausgebeutet. In Bern knüpft er ein Liebesverhältnis mit einer aufgedonnerten Magd Melanie an, die ihn nun im Namen der freien Liebe gründlich plündert und nachdem sie zur Ueberzeugung gelangt, daß seine Geldquelle ausgetrocknet ist, ihn bald darauf mit einem preußischen Jüngling vertauscht. Jakob seinerseits tritt in ein neues Liebesverhältnis zu einer andern Magd Kathri, die ihn aufrichtig liebt und die er auf schnöde Weise verläßt. Es war ein glücklicher Einfall, daß der Dichter am Schluße der Schilderung Melanie noch einmal flüchtig auftreten und dem in der Lebensschule geprüften Jakob Mitteilung von dem Tode

Kathris machen läßt. Die flüchtige Zeichnung der Melanie und der Kathri verrät den bekannten Meister der Charaktergebung.

Die Charakteristik Jakobs ist in den ersten Partien des Werkes mit einem scharfen Humor gehalten und der eingestreute Briefwechsel zwischen Jakob und der Großmutter liefert äußerst charakteristische Züge zum Bilde des Handwerksgesellen.

Ueber Murten und Freiburg nimmt Jakob seinen Weg nach Genf, wo er an der Schwelle des tausendjährigen Reiches angelangt zu sein glaubt. Dort schließt er sich mit Leib und Seele dem kommunistischen Vereinsleben an und nimmt Anteil an einem „Putsch“, aus welchem er verwundet in ein Krankenhaus gebracht wird und eine Zeitlang zwischen Leben und Tod schwebt. Zugleich mit dem Krankenhause verläßt er auch Genf und geht nach Waadtland, wo er ein sicheres Unterkommen bei einem biederen Meister findet. Das Arbeiten bei diesem Meister bildet, wenn auch für Jakob unbewußt, den Wendepunkt in seinem Leben. Er hat hier die Gelegenheit den Segen der Arbeit im engen Kreise zu beobachten. Er lernt hier französisch und disputiert mit der lebhaften Meistersfrau über Gott und Lebenslauf. Er sieht, daß man ihn hier lieb gewonnen hat, und kommt allmählich zur Ueberzeugung, daß es doch gar nicht so arg aussieht mit den Leuten, die redlich ihrer Arbeit nachgehen und an den alten Gott glauben. Aber der Hafer sticht den guten Jakob und es

regen sich in ihm Gedanken, die ruhige Stätte zu verlassen. Unterdessen stirbt die Meistersfrau und es wird in Jakob reif der Entschluß weiter zu wandern. Der Meister sagt ihm, er möchte, daß er bei ihm bleibe, und stellt ihm glänzende Aussichten auf die Zukunft, aber Jakob muß noch verschiedenes erfahren und nun läßt ihn der Dichter von dem Meister Abschied nehmen und nach manchen Erlebnissen im Waadtland im Berner Oberland ankommen. Jakob hat schon viel gelernt und stellt ganz gescheidte Betrachtungen über Natur und Menschen an.

Im Berner Oberland findet er Arbeit bei einem Meister, einem napoleonischen Korporal, der in der Schlacht an der Beresina gefochten hat und in seine Gespräche immer Erinnerungen an seine militärische Laufbahn einflicht. Seine Tochter Eiseli, eine fromme und gottesfürchtige Seele, erregt in Jakob ein tiefes Gefühl. Da aber Jakobs Ansichten über die himmlischen Mächte einen wahren Abscheu in Eiseli hervorrufen, ist er bereit, seine ganze Weltanschauung der Liebe aufzuopfern. Aber auch dann findet er noch kein Gehör und sieht sich aus Liebesqual veranlaßt, von dem Meister Abschied zu nehmen. Zugleich erwachen in ihm Gewissensbisse über sein früheres Liebesverhältnis zu Kathri und er geht nach Bern, um sie aufzusuchen und zur Frau zu nehmen. Dort erfährt er, daß sie aus Liebeskummer gestorben ist. Er entschließt sich,

nach Hause zurückzukehren, findet noch die Großmutter am Leben, wie auch sein Felleisen, das ihm in der ersten Periode seiner Wanderungen entwendet worden und zufälligerweise in die Hände der Großmutter gekommen war.

Jakob wurde gerettet aus dem Strudel des Lebens, gerettet wurde auch das Symbol seines Berufes. Die Moral des ganzen Werkes liegt in der Ehrenrettung des Handwerkerstandes. „Es war ein verfluchter Unsinn von der Schule her, genährt durch die miserabeln Bücherwürmer, daß das Handwerk ein niedriger Stand sei und Handarbeit entehre, als ob ein tüchtiger Handwerker den Kopf nicht eben so gut zu brauchen hätte als der erste Gelehrte oder Staatsmann, als ob ein wackerer Handwerker nicht ein viel freierer Mann wäre als der oberste der Staatsknechte und ein viel schöneres Leben führte im freien Bewegen des Leibes als so ein armer Staatsteufel, der von morgen früh bis abends spät die magern Beine unter einen langen Tisch strecken muß, so gleichsam, als hätte er sie angeschlossen am großen Staatsblocke.“

„Jakobs Wanderungen“ hat eine scharfe satirische Unterlage, aber Gotthelf überschreitet in dieser tendenziösen Schilderung das poetische Maß nicht, wie in „Geltstag“, „Zeitgeist und Bernergeist“ und „Erlebnisse eines Schuldenbauers.“ Das Satirische ist hier noch eng mit der Charakteristik verbunden und wird von derselben gedämpft. Die einzelnen

Betrachtungen und Gedanken sind der Schilderung nicht gewaltsam aufgedrängt und die Sprache fließt hier klarer und durchsichtiger als in seinen anderen tendenziösen Werken.

„Die Käserei in der Vehfreude“, eine der besten unter den großen Erzählungen Gotthelfs, schildert das Dorfleben von ganz neuen Seiten. Es sind Stellen in diesem Werke, die an poetischer Kraft dem besten beizuzählen sind, was Gotthelf je geschrieben hat, wie z. B. die Scene, wo unter der Anführung des Ammannssohnes Felix der Käse in sechs Wagen zum Bestellungsorte abgeführt wird. Die Charakteristik Felix’ ist mit vollendeter Meisterschaft gehalten. Die Gestalten des Ammann und dessen Frau, des Bauers vom Nägeliboden und seiner Frau Bethi, des Schuldenbäuerleins Peterli, seiner häßlichen Eisi und des radikalen Wucherers Eglihannes verraten dieselbe sichere Hand des großen Charakterschilderers. Die Liebe Felix’ zu Aenneli, der Schwester Bethis, ist in ihrem Entstehen und Wachsen mit dramatischer Anschaulichkeit vergegenwärtigt. Zu Felix und Aenneli können etwa ein Seitenstück Resli und Anne-Mareili in „Geld und Geist“ abgeben. Wie wahr ist die Scene, wo Felix bei der Sonntagspredigt in der Kirche einschläft und seine Liebe verrät mit den Worten: „Aenneli gimm mr’ es Müntschi“, und der Ammann im Zorn, daß der Sohn ihm eine solche Schande angethan, die Kirche verläßt und mit großen Schritten nach Hause

eilt, um seinem Zorn Luft zu machen! Ueber die zarte Gestalt Aennelis und ihre Liebeskämpfe ist reine unverfälschte Poesie ausgebreitet. Wir glauben sie vor uns lebendig zu sehen, wie sie in der Nacht zitternd am ganzen Körper aus dem Bette springt, um den hinterm Fenster lauschenden Felix flehentlich zu bitten, mit ihr Erbarmen zu haben und fortzugehen.

Alle diese Gestalten heben sich von einem prosaischen, aber die Sitten des Dorfes scharf kennzeichnenden Hintergrunde ab. Man wird hier mit dem Verfassungsleben des Dorfes bekannt. Die neu errichtete Käserei ist ein Gemeingut der Bauern und an dem Bestehen der Käserei werden die Triebfedern des Gemeindelebens veranschaulicht. Die Zusammenkünfte, welche in Sachen des Käseverkaufes und der Anstellung eines neuen Sennen abgehalten werden, bilden eine Nationalversammlung im kleinen; auch hier findet ein buntes Spiel von Leidenschaften und Interessen statt, auch hier sieht man mit Spannung dem Ergebnisse des Ausgleiches verschiedener individueller Kräfte entgegen.

In den drei andern großen Werken Gotthelfs („Geltstag", „Zeitgeist und Bernergeist" und „Erlebnisse eines Schuldenbauers") ist die satirische Tendenz vorherrschend. Der „Geltstag" ist ein äußerst düsteres Bild des Wirtshauslebens. Das darin Geschilderte könnte sich ebensogut in einer Großstadt wie auf dem Lande zutragen. Schon im

„Bauernspiegel“ und in „Uli“ hat Gotthelf auf die Schäden des Wirtshauslebens hingewiesen, im „Geltstag“ legt er es in allen Einzelheiten dar. In der Folgerichtigkeit der Charakteristik nimmt der „Geltstag“ die erste Stelle unter Gotthelfs satirischen Werken ein. Der unerquickliche Stoff hat es mit sich gebracht, daß der „Geltstag“ die Geduld des Lesers durch Dinge in Anspruch nimmt, die kein ästhetisches Empfinden aufkommen lassen, aber die Charaktergebung ist hier ebenso meisterhaft, wie in den früheren Werken. Die Gestalt des verstorbenen Eigentümers des Wirtshauses auf der Gnepfi, Steffen, ist mit zwingender Folgerichtigkeit aus dem Verlaufe der Erzählung herausgearbeitet. Der Dichter benutzt die Gelegenheit des Inventarisierens am Geltstage, um aus der Geschichte der einzelnen zu versteigernden Gegenstände des Wirtshauses verschiedene Züge zum Charakterbilde Steffens und Eisis zu entwickeln. Dieses leichtsinnige Ehepaar ist unmittelbar aus dem Leben gegriffen. Der Leichtsinn Steffens ist noch typischer als der Johannes' in „Uli“, der Leichtsinn Eisis vollblütiger und mannigfaltiger als der Leichtsinn von Johannes Frau Trinette. Eine gewisse Gutmütigkeit kann man weder Steffen noch Eisi absprechen. So konnte z. B. Steffen niemand Bürgschaft abschlagen, und wenn er jemand das „Reiten“ versprochen, so hielt er immer das Wort und konnte stundenlang warten, wie unkommod es ihm auch war. Sie lebten beide auf der äußersten Oberfläche,

was sie vom Denken hatten, war bloß durch plötzliche Eindrücke und augenblickliche Stimmungen bedingt. „Wie sie Gutes empfanden bei erregenden Eindrücken der Welt, so quoll ebenso rasch und leicht Böses auch bei anderem Wellenschlag der Außenwelt."

Der Gipfelpunkt des Werkes besteht in der Charakteristik Eisis, der wir gleich zu Anfang als Witwe begegnen und über die bald der Geltstag verhängt werden sollte. In der eingehenden Beschreibung des Inventarisierens liegt eine staunenswerte Kenntnis der Einrichtung eines Wirtshauses. Gotthelf weiß zu erzählen von dem geringsten Geschirr, das in einem entlegenen Winkel der Küche herumliegt, bis zu den verschiedensten Sorten des Weines, die einem Feinschmecker und einem ungeübten Gaumen munden.

Am Schlusse des Werkes wird der düstere Eindruck gemildert durch die Vorführung von Steffens Paten, der zu den wenigen Auserwählten gehört, „in deren Gegenwart jeder alles Bösen sich schämt, das Beste herauskehrt, was er in sich hat, und unwillkürlich das möglichste thut, um ihm wohlgefällig zu sein." Dieser Pate nimmt Eisi und ihre ungezogenen Kinder in seinem Bauernhofe auf, aber Eisi vermag die ihr erwiesene Wohlthat nicht zu würdigen, sie langweilt sich, geht auf die Jagd nach einem Manne aus, findet bald einen von ihrem Schlage und verläßt ihre Kinder, ohne dem Paten und dessen guter Frau von ihrem Vorhaben ein Wort zu sagen.

„Zeitgeist und Bernergeist" ist im Jahre 1852

und „Erlebnisse eines Schuldenbauers" im Todesjahre Gotthelfs (1854) erschienen. Während in dem ersten Werke die vom Zeitgeiste ausgehenden schädlichen Einflüsse an der Selbstzersetzung des reichen Bauernhofes von Hunghans dargelegt werden, gipfeln die „Erlebnisse eines Schuldenbauers" in dem Ruin, welchen radikale Unglücksmacher und Agenten über eine arme fleißige Familie heraufbeschwören. „Zeitgeist und Bernergeist" ist gegen die im Bauernleben überhandnehmende Politik gerichtet. Es heißt darin: „Politisches Leben ist eine Art von Krankheitszustand, welcher überwunden werden muß, eine Gährung, welche das Ungesunde ausscheiden, wiederum Ruhe und Frieden ins Leben bringen soll. Wer meint, in einem Volke müsse ein beständig reges politisches Leben sein, das sei der rechte Normalzustand, der täuscht sich übel, so übel wie der, welcher wähnte, der Mensch müsse beständig im Fieber liegen."

Die „Erlebnisse eines Schuldenbauers" wenden sich unmittelbar den Auswüchsen des Zeitgeistes zu und zeigen, wie der in patriarchalischen Verhältnissen auferzogene Bauer Hans Joggi, der von einem radikalen Hauptmann ein Gut gepachtet hat, von dessen radikalen Helfershelfern ausgebeutet und zum Geltstag gebracht wird. Gotthelf sucht darin das ganze Elend der Arbeitslosen auf den radikalen Zeitgeist zurückzuführen. Die Ausbeutung der Bauern nennt er eine viel grausamere Tyrannei, als je ein Ritter an seinen Leibeigenen sie übte. „Es ist nicht recht

so, aber mit Gesetzen kann man nicht helfen, der Staat hat gegen solche Uebel kein Mittel, der Staat ist überhaupt viel ärmer, viel hülfloser, als man zu sagen wagt, das Einwirken des Staates ins Volksleben ist weit öfter ein schädliches, hemmendes, als ein gutes, förderndes. Hier kann nur der christliche, brüderliche Sinn, die Liebe helfen; diese sprudelt nicht aus Staatsquellen, sondern aus ganz andern, der Staat wirkt gerade hier zumeist verstopfend." Die Charakteristik der handelnden Personen in „Erlebnisse eines Schuldenbauers" ist nicht so scharf wie im „Geltstag", ganze Abschnitte des Werkes sind aus nichtssagenden Einzelheiten zusammengesetzt, die weder zur Sittenschilderung, noch zur Charaktergebung etwas beitragen. Die am schärfsten umrissenen Gestalten sind Anne Marei, die Frau Hans Joggis, und am Schlusse des Werkes der Oberherr vom Stierengrind, der eigensinnige, tobsüchtige und doch gutmütige Patrizier, zu welchem Hans Joggi als Knecht kommt. Der Oberherr vom Stierengrind ist der leibliche Bruder des anderen eigensinnigen Patriziers, den Gotthelf in der scharf umrissenen Gestalt des Oberamtmannes in der Erzählung „der Oberamtmann und der Amtsrichter" („Erzählungen und Bilder aus der Schweiz") zeichnet.

Außer den großen Schilderungen aus dem Bauernleben hat Gotthelf eine ganze Reihe von kleineren Erzählungen, Novellen und Sagen geschrieben, unter welchen sich einige Musterstücke befinden. In den

Sagen und historischen Erzählungen hat er ein Gebiet betreten, das dem eigentlichen Wesen seines Talentes ganz fremd war. Wenn auch hie und da aus einigen seiner historischen oder, genauer bezeichnet, legendären Erzählungen („Der Knabe des Tell“, „Kurt von Koppigen“, „Der Druide“, „Der letzte Thorberger“ und „Die Gründung Burgdorfs“) ein großartiger poetischer Zug hervorleuchtet, so vermag dies keinesfalls die Abwesenheit der treuen historischen Grundlage, wie auch des festen Gefüges im sprachlichen und stofflichen Aufbau ersetzen.

Die „Erzählungen und Bilder aus der Schweiz“ und die Schilderungen „Dursli“, „Hans Joggeli der Erbvetter“, „Harzer Hans, auch ein Erbvetter“ tragen dasselbe scharfe Gepräge von Gotthelfs Talente, wie seine großen Erzählungen aus dem Bauernleben. „Harzer Hans“ ist das Charakterbild eines Geizhalses, der nicht nur von dem Geize beherrscht wird, sondern auch von der Gewohnheit, ein „absolutes, zwingherrliches Wesen“ geltend zu machen, wie es nicht schärfer gezeichnet werden kann. Unter den drei Erzählungen („Erzählungen und Bilder aus der Schweiz“) „Michels Brautschau“, „Wie Joggeli eine Frau sucht“ und „Wie Christen eine Frau gewinnt“, die das Suchen eines reichen Bauernsohnes nach einer haushälterischen und anständigen Braut zum Gegenstande haben, ist „Michels Brautschau“ die hervorragendste. Mit trefflichem Humor sind Michels Abenteuer in den Wirtshäusern

erzählt, wohin er mit seinem Diener Sami und Hund Bäri sich begiebt, um die Mädchen, die gekommen sind, um ihn als Bräutigam zu gewinnen, in prüfenden Augenschein zu nehmen, wobei er mitunter in eine Situation gerät, bei deren Beschreibung der Leser unwillkürlich hell auflachen muß. Mit dem Bauernleben befaßt sich auch die Erzählung „Der Besuch auf dem Lande", welche den Gegensatz zwischen Stadt und Land in trefflich skizzierten Gestalten des Unterlieutenants Jakobli Esau und der Familie des klugen Bauers Sime Sämeli vergegenwärtigt. Ein trefflicher Charakterkopf ist „Barthli der Korber," in dessen Natur Geiz, schroffe Gutmütigkeit und Liebe zu seiner Tochter Züseli zu einem eigenartigen Gemische verschmelzen. „Er war eben eine bei der immer größeren Abgeschliffenheit der Menschen, der immer größer werdenden Menge ohne Gepräge immer seltener werdende Persönlichkeit, vor der man eine Art Respekt hat und doch, so oft man sie sieht, lachen muß und Lust verspürt sie zu necken oder zum besten zu halten."

„Der Notar in der Falle", „Der Sonntag des Großvaters" und „Die Frau Pfarrerin" haben das bürgerliche Leben zum Vorwurf. Die erstere Erzählung ist von einem scharfen Humor durchdrungen, der zuweilen die äußerste Stufe des Komischen erreicht, worunter jedoch die Charakteristik des Notars Stößli und der zarten Luise, die ihn auf ganz köstliche Weise in die Heiratsfalle verlockt, keineswegs leidet.

„Die Frau Pfarrerin“ und „Der Sonntag des Großvaters“ sind Novellen von tiefem Eindruck und vereinigen in sich Jean Paul'sche Erzählungskunst mit Gotthelf'scher Charakteristik.

„Elsi die seltsame Magd“ und „Das Erdbeeri-Mareili“ sind die kunstvollsten unter den Erzählungen Gotthelfs. Beide Erzählungen sind aus einem einheitlichen Gusse und der Dichter erlaubt sich darin weder Abschweifungen ins Prosaische, noch irgendwelche Tendenz. „Elsi die seltsame Magd“ erhebt sich äußerst scharf auf einem weiten epischen Hintergrunde, der in so feiner Perspektive mit den einzelnen Gestalten der Elsi und des Christen verschmolzen ist, daß man sich sagen muß, hier liege ein kleines Meisterstück der epischen Kunst vor.

Mit dieser Novelle hat Gotthelf gezeigt, was für eine Stufe der abgeklärten Kunst sein Talent zu erreichen fähig wäre, wenn er die rücksichtslose Tendenz künstlerischen Forderungen aufgeopfert hätte.

Gottfried Keller.

I.

Gottfried Keller gehört nicht zu denjenigen großen Dichtern, die Schule machen. Er hat keine neuen Bahnen in den litterarischen Gebieten gebrochen und nicht mit jugendlicher Ueberschwänglichkeit und titanenhaftem Selbstvertrauen den Himmel gestürmt, um neue Götter herunterzurufen. Er faßte das menschliche Leben nicht als unlösbaren Kampf sich aufreibender und verschlingender Gegensätze auf, er glaubte nicht an die welterlösende Macht des geschriebenen Wortes, — er hatte bescheidene Ansichten von der Welt und dem Leben und noch bescheidenere von Kunst und Künstlern.

Eine festgeschlossene, kernige Natur, die von keinen innern Brüchen gespalten war, individuell in solchem Grade, daß er den Wirkungen der Außenwelt, wie der starke Eichenbaum dem Wind und Sturm, gegenüberstand, im Traume wie im Wachen den tiefsten Kern seines Selbst erfassend, vollständig den Gesetzen des inneren Wachstums und nicht der äußeren Einflüsse unterliegend, — wenn eine solche Natur mit einer reinpolierten und tiefinnern Einbildungskraft begabt ist, muß sie sich eben in der Weise schöpferisch kundgeben wie Keller. Die ungebrochene, gesunde Einbildungskraft, welche mit den

andern Seelenkräften im unbewußten, aber tief verzweigten Zusammenhang steht, keine zersetzende Reflexion und überreizte Stimmungen zuläßt, aus der Natur heraus und nicht in die Natur hineinschafft, — bei keinem unter den modernen Dichtern tritt sie in solcher Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit hervor, wie bei Keller.

Dickens, Balzac und Turgenjew — das Epos fast in allen Hauptrichtungen erschöpfende Vertreter der modernen Litteratur — sind ausgedehnter, großartiger und auf den ersten Blick anziehender als Keller, aber sie sind auch zersetzt, angefressen und von inneren Gegensätzen zerrissen, die in ihr vielgestaltiges Schaffen übergehen. In Keller haben wir einen Dichter, der tief im modernen Leben wurzelt, der an den Gegensätzen der neuen Zeit nicht gleichgültig vorübergeht, aber zugleich die Kraft findet, dieselben in seine Phantasie nicht zuzulassen und ihre Auseinandersetzung dem Verstande zu überweisen. In den Kämpfen zwischen Natur und Geist, Natur und Kunst, Natur und Sitte wußte er den Kern seiner eigenen Individualität immer zu wahren, das Aeußerliche von dem Wesentlichen zu trennen und auf den letzten Stufen des Denkens Natur und Geist als ein Ganzes zu gestalten, das reich an bildenden Ursachen und schöpferischen Wirkungen war. „Nur die Ruhe in der Bewegung“, bemerkt er, „hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie ver-

stehen und als ein wirkender Teil von ihr sie wiederspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es. Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn."

Was Keller vor den andern großen Geistern der modernen Litteratur auszeichnet, das ist die Ruhe, mit welcher er sich zur Natur verhält. Er läßt die Naturerscheinungen an sich ruhig vorübergehen, er jagt ihnen niemals nach: die Natur bewegt sich eilig nur für den, der selbst nicht ruhig bleiben kann, der keine Warte findet, von welcher aus er der Natur auf den Grund blicken könnte. Keller hat diese Warte in seiner eigenen Seele. Er betrachtet die Welt als gegeben, er will sie weder umbilden, noch wesentlich besser machen, er will sie bloß begreifen und das Begriffene in poetischer Gestalt, in künstlerischer Form wiedergeben.

Das ganze Wesen seines dichterischen Schaffens, sein ungeteilter und auf das Wirkliche gerichteter Sinn, sein sich immer gleich bleibender Geist machen aus ihm eine Individualität, welche, ihren eigenen Gesetzen folgend, zugleich alle ihre Pfade in den Mittelpunkt der Natur einlenkt. Keller ist ein centripetaler Geist, er geht vom Leben aus, verliert sich nicht auf den verschlungenen Wegen des Denkens und kehrt unversehrt zum Leben zurück. Er hat bloß der Natur ihre Gesetze abgelauscht. Seine Kunst ist keine gestaltende, sondern bildende, schaffende. Sie wurzelt in einem eigenartigen Vermögen, Vor-

handenes, Wirkliches so zu kombinieren, daß wir uns sagen müssen, es ist eine schöpferische, organische Kombination, von natürlichem Lebenssaft befruchtet, im tiefsten Grunde mannigfaltig und durchkreuzt, auf der Oberfläche hell, durchsichtig, unbeweglich.

Keller schafft so, wie die Natur — im Verborgenen, im Helldunkel seines Unbewußten; was er uns aber vorführt, ist ruhig und abgeklärt, in leichter und wohlthuender Beweglichkeit, nicht in schroffen Gegensätzen sich kundgebend. Er kennt kein Verschieben des Gleichgewichtes; wohl malt er öfters der Natur etwas hinzu, aber was er hinzumalt, ist menschlich, natürlich wie alles Menschliche. Das Unmenschliche ist ihm auch das Unnatürliche. Er betet die Kunst weder als Geliebte noch als Göttin an, jede Art Kultus ist ihm zuwider. Die Kunst ist ihm eine Erscheinung, die eine innere Zweckmäßigkeit in sich trägt. Sie giebt dem Menschen das, was er ohne sie nicht hat. Das Denken führt uns die Natur im Stillstand, die Kunst — in der Bewegung, in den Einzelgliedern zu und zwar nicht nur einfach das Vorhandene wiedergebend, sondern alle schöpferischen Möglichkeiten vorwegnehmend. Sie schöpft aus derselben Urquelle wie die Wirklichkeit, nur rascher, gedrängter, zukunftsfreudiger und ahnungsvoller. Kellers Phantasie, in ihren Beziehungen zu seiner ganzen, ungebrochenen Individualität, hat die seltene Fähigkeit, der Natur zuvorzukommen, ihre weiten Wege vorauszusehen und ihre Ziele vorwegzunehmen.

Dickens und Balzac kennen den Menschen, nicht die Natur. Wohl ist der Mensch ein Stück, ja ein wesentliches Stück Natur, aber sie kennen bloß das Stück, nicht das Ganze; für Dickens ist London und für Balzac Paris — die Welt; aus diesen Brennpunkten ihres Schaffens sprühen zündende elektrische Funken hervor, um die kleine Umgebung auf kurze Augenblicke zu erhellen; es flackert und qualmt in ihren Werken, sie zerfasern den Menschen und wollen einen Einblick in Gebiete gewähren, die ein starkes, künstliches Licht erfordern. Ihre Phantasie schafft im Anblick vorgefaßter Ergebnisse, sie ist gespalten, gebrochen, beeinflußt und arbeitet unter einem Vergrößerungsglase.

Keller hat gesunde Augen und einen gesunden Verstand, er braucht keine Ergebnisse und keine Gläser, er schweift nicht um die Abzweigungen und Vertiefungen des Lebens herum, sondern nimmt das Leben, wo es eben vorhanden ist, im Blühen und Entstehen, nicht im Welken und Sterben. Der Tod ist ihm nur als Ursache oder als Zusammenhang eines neuen Lebens wichtig. Sein Begriff vom Menschen ist ein einheitlicher, unzersetzter, in allen Akkorden der Bejahung ausklingender. Sein Bejahen ist kein überschwängliches, sondern ein stoisches; er bejaht das Leben als unabweisbare Notwendigkeit, mit einem ungezwungenen Lächeln in den zusammengezogenen Mundwinkeln.

Jede Art Egoismus liegt seiner Natur fern, er

überhebt weder die Welt, noch sich. Seine Phantasie arbeitet in gerader, ruhiger Richtung und verbindet ihre Vorstellungen immer anschaulich, öfters in barocker Weise, läßt aber niemals die Grundlage der Wirklichkeit aus dem Auge. Sie liebt es nicht, in den Tiefen herumzuwühlen, Einzelheiten in verzweigter Gliederung herauszustreichen, sie ist nicht leidenschaftlich und belebt nicht das Unlebendige, sondern nimmt die Natur in ihren organischen Zusammenhängen. Obschon zuweilen in phantastischen Bahnen wandelnd, ist sie doch im Grunde durch und durch realistisch. Die naturtreue Auffassung des Lebens geht bei Keller Hand in Hand mit einem angeborenen künstlerischen Gefühle, sein Verstand arbeitet in enger Verbindung mit der Phantasie.

Durch die Art und Weise, wie seine Phantasie sich dem Menschenleben gegenüber verhält, erinnert er an die italienischen und spanischen Novellisten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts. Was sie gemeinsam haben, ist der ungesuchte Realismus, der gesunde humoristische Grundzug, die humoristische Unbefangenheit, in welcher das ganze Wesen der Keller'schen Schöpfungskraft wurzelt, die Beibehaltung der kraftstrotzenden Individualität, welche hinter der Erzählung unmerklich hervorguckt, die Abwesenheit einer aufdringlichen Reflexion, welche nur geeignet ist, die objektiven Beziehungen zum Menschen und zur Natur zu untergraben, wie auch

die barocke, launenhafte Neigung in der Wahl des Stoffes und des Stiles. Durch den derb realistischen Stil schimmert bei ihm ein Kolorit hindurch, das auf einen ungebrochenen, klassischen Linienzug hindeutet, und der helle Klang der Goethischen Sprache ist bei ihm öfters mit dem rauhen Vollton Jean Pauls durchsetzt. Kellers Stil ist durch und durch individuell, oft malerisch, nicht immer plastisch, aber immer scharf und markig. Seine Sprache ist urwüchsig und schreitet mit einer natürlichen Behäbigkeit einher, nicht feierlich, aber mit ruhiger Würde, als ob sie sich des vollwichtigen Inhaltes bewußt wäre, den sie zu umfassen hat. Es fehlt ihr öfters der Glanz und auf den ersten Blick auch die Wärme des Gefühles, dafür besitzt sie aber die Fähigkeit, die epische Breite durch gedrängte Reihen inhaltsvoller Bilder auszufüllen.

Wenn Keller eine Landschaft schildert, so stehen vor ihm die einzelnen Teile, jeder neben dem andern, und gleiten an seinem Auge ohne Ueberstürzung vorbei, er hat Zeit, jedes Bild in den wesentlichen Zügen zu erfassen und zu erschöpfen. Die Landschaften im „Grünen Heinrich" gehen von einer starken Frische der Stimmung und natürlichen Wahrheit des Details aus.

Auch Turgenjew ist bekanntlich ein echter Landschaftsmaler. Sein Paysage ist plastischer, abgerundeter, mannigfaltiger als die Landschaft Kellers, aber es fehlt ihm der gesunde Erdgeruch, der ein-

schneidende Entwurf, das bestimmte und bewußte Verhältnis zur Natur als zu einer ruhig schaffenden Macht, deren Zusammentreffen mit den individuellen Kräften des Menschen weder auf bösen Absichten, noch auf nirvanabeseligender Wirkung beruht.

Man vergegenwärtige sich folgende Landschaftsscene aus dem „Grünen Heinrich“: „Der Frühling war gekommen, Schlüsselblümchen und Veilchen waren im erstarkten Grase verschwunden, niemand beachtet ihre kleinen Früchtchen. Hingegen breiteten sich Anemonen und die blauen Sterne des Immergrün und die lichten Stämme junger Birken aus, am Eingange der Gehölze; die Lenzsonne durchschaute und überschien die Räumlichkeiten zwischen den Bäumen; denn noch war es hell und geräumig, wie in dem Hause eines Gelehrten, dessen Liebste dasselbe in Ordnung gebracht und aufgeputzt hat, ehe er von einer Reise zurückkommt und bald alles in die alte tolle Verwirrung versetzt. Bescheiden und abgemessen nahm das zartgrüne Laubwerk seinen Platz und ließ kaum ahnen, welcher Ueberdrang in ihm heranwuchs. Die Blättchen saßen symmetrisch und zierlich an den Zweigen, zählbar, ein wenig steif, wie von der Putzmacherin angeordnet, die Einkerbungen und Fältchen noch höchst exakt und sauber, wie in Papier geschnitten und gepreßt, die Stiele und Zweigelchen rötlich lakiert, alles äußerst aufgedonnert. Frohe Lüfte wehten, am Himmel kräuselten sich glänzende Wolken, es kräuselte sich das junge Gras an den

Rainen, die Wolle auf dem Rücken der Lämmer, überall bewegte es sich leise mutwillig. Die losen Flocken im Genicke der jungen Mädchen kräuselten sich, wenn sie in der Frühlingsluft giengen, es kräuselte sich in meinem Herzen."

Es ist eine Unmittelbarkeit und Frische darin, die Wirkung ist auf einfache, ungekünstelte Weise erreicht; Kellers Auge sieht hier nur das, was ein gesundes Auge zu sehen vermag, trägt nichts überreiztes, übersinnliches aus dem menschlichen Innern in die Naturbeschreibung hinein.

Keller steigert niemals seine Naturempfindung und ist niemals pathetisch; wenn er es werden will, hilft ihm darüber das kalte Denken hinweg. Man findet in allen seinen Werken keinen einzigen Satz, von welchem man sagen könnte, der Dichter habe ihn in aufgeregter Stimmung niedergeschrieben. Während wir bei Dickens aus der humoristischen Darstellung öfters die Stimmung einer starken Aufregung herauslesen und bei Turgenjew das Plastische von einer feinfühlenden Zweifelssucht durchsetzt ist, ist die künstlerisch-derbe Manier Kellers ein Stück schaffender Natur; sie folgt ihren unwandelbaren Gesetzen und geht mit einem bewunderungswürdigen Gleichmut an den Stimmungen des Augenblickes vorüber.

Keller ist kein Romanschreiber im gewöhnlichen Sinne, er hat keinen einzigen Roman geschrieben; der „Grüne Heinrich" ist weit entfernt davon, ein

gegliederter Roman zu sein, „Martin Salander" muß eher eine große Novelle, als ein Roman genannt werden. Keller hat sich weder auf Gebieten versucht, auf welchen wir Auerbach oder Freytag begegnen, noch war ihm überhaupt die Fähigkeit eigen, die Klasse der Gebildeten zum Vorwurfe seiner Schilderungen zu machen.

Jeder Dichter hat sein eigenes Gebiet, auf welchem seine Phantasie sich mit Vorliebe bewegt. Keller war weit entfernt vom Hautgout; was seinem schlichten Sinne besonders zusagte, war die untere Schichte des Mittelstandes. Er nimmt weder den spezifischen Bauer, noch den behäbigen Klein- und Stadtbürger in seine Schilderungen auf, er hängt mit Vorliebe an typischen Gestalten, bei denen Vernunft und Unvernunft, Laster und Tugend hart an der Grenze des Unbewußten herlaufen und als natürliche Erscheinungen auftreten. Dort wo er auf ein fremdes Gebiet sich verirrt, verliert er auch das künstlerische Maß, wie im „Grünen Heinrich" bei der Episode im Grafenhause. Einen größern festgegliederten Roman hätte Keller niemals zustande bringen können. Seinem ganzen Naturell nach war er unfähig, manches, besonders wenn es mit seinen ethischen Ansichten nicht übereinstimmen wollte, frei zu beurteilen, um mit einem gewissen Wohlgefallen darauf seine Phantasie zu verwenden. Seine eigentliche Domäne war die Novelle, nicht die gewöhnliche Erzählung oder Dorfgeschichte, sondern die psychologisch-

humoristische Novelle, die sich auf tiefer Gedankengliederung und eindringlicher Menschenkenntnis aufbaut, ohne es jedoch zur Schau tragen zu wollen. In seinen einzelnen Menschentypen zeigt er uns die ganze Gattung, das Wesentliche, Unvergängliche an ihr, nicht eine bestimmte Eigenschaft eines bestimmten Standesmenschen, sondern das menschlich-natürliche Laster und die menschlich-mögliche Tugend. Dabei führt er uns einzelne Menschen, lebendige Gestalten zu, die auf ein begrenztes Gebiet versetzt werden, aus welchem ihre Lebensbedingungen herrühren: all diese Leute von Seldwyla sind, obschon echte Seldwyler, im Grunde Menschenkinder, denen man unter verschiedenen Gestalten in aller Herren Ländern begegnet, Keller hat ihnen nur den allgemein menschlichen Gehalt auf den Weg gegeben, er schildert Seldwyler und Menschen zugleich und versteht es, dem Menschen das Uebergewicht über den Seldwyler zu verleihen.

Es ist von unwesentlicher Bedeutung, aus welcher Schichte der Gesellschaft der Dichter seine Gestaltungen nimmt, er soll nur das Typische an ihnen in allen Verzweigungen aufdecken und zwar auf künstlerische Weise, mit einem bemeisternden Blicke. Ob er sich dabei einen barocken Zug erlauben und seiner Ideenverbindung auf der Oberfläche ein zu freies Spiel gewähren wird, das kommt nicht in Frage: von jeher gehörte zu den Merkmalen des gesunden kräftigen Künstlers, daß ihm jede Politur

und Glättung als Abbruch des Individuellen erschien. Mag bei Keller die Oberfläche phantastisch aussehen, das innere Wesen, die eigentliche Grundlage ist desto wahrer und menschlicher. Die Kunst hat ihr gutes Recht, ihre Zwecke auf den mannigfaltigsten Wegen zu erreichen. Das ist Sache des Naturells, der Neigung und der Liebhaberei des einzelnen Künstlers. Er soll nur seiner wesentlichen Aufgabe nachkommen, Wahrheit in Fülle vorzutragen, sein Thema in inhaltsvoller Abrundung erschöpfen, den Leser poetisch ergreifen.

Keller war nicht Schriftsteller von Beruf. Er schrieb nicht, gleich Dickens und Balzac, weil er Ruhm und Geld erlangen wollte. Er schrieb langsam, durchdacht, ohne äußere Absichten, ohne Ueberstürzung. Obschon Jean Paul auf ihn von großer Wirkung war, haben sich doch die Spuren desselben auf dem selbständigen Wege, welchen Keller später eingeschlagen hat, fast gänzlich verwischt. Das ihm angeborene künstlerische Maß hat ihn vor den sprachlichen Uebertreibungen und dem Stimmungsdurcheinander Jean Pauls bewahrt. Der gesunde Kern seines Naturells und sein Stilgefühl hielten ihn von jeder Ueberschwänglichkeit fern; er kennt weder Begeisterung, noch Voreingenommenheit; auch dort, wo man seine bestimmten Neigungen herausliest, geschieht es eher in einer etwas derben, als gefühlvollen Weise. Alles Werther'sche ist ihm zuwider: sein Heinrich Lee und Pankraz der Schmoller stehen in

keiner Berührung zu Werther, sie haben nichts überreifes, sich selbst zersetzendes, sind vielmehr natürliche Erscheinungen einer zähen Selbständigkeit, ihre Reflexion wird ihnen nicht aufgedrängt, sondern aus ihnen herausentwickelt und unterliegt den Gesetzen eines gesunden Wachstums.

Man vergegenwärtige sich die prächtige Scene im „Grünen Heinrich“, in welcher das Sprossen der ersten Keime der Liebe Heinrichs zu Anna geschildert wird: „Als Anna mit ihrem Vater noch spät sich verabschiedete, war ich in dem Augenblicke nicht zugegen und sie konnte mir daher nicht Lebewohl sagen. Obgleich ich schmerzlich betroffen war, sie nicht mehr zu finden, überwog doch mein junges Seelenglück; auf meiner Kammer lag ich noch eine volle Stunde unter dem Fenster und sah die Gestirne ihren fernen Gang thun, und die Wellen unter mir trugen das Mondensilber auf ihren klaren Schultern hastig und kichernd zu Thal, als ob sie es gestohlen hätten, warfen hie und da einige Schimmerstücke ans Ufer, als ob sie ihnen zu schwer würden, und sangen fort und fort ihr mutwilliges Wanderlied. Auf meinem Munde lag es unsichtbar, aber süß und warm und doch frisch und thaukühl. Als ich schlafen gieng, spuckte und rauschte es die ganze Nacht auf meinen Lippen, durch Traum und Wachen, welche oft und heftig wechselten; ich sank von Traum zu Traum, farbig und blitzend, dunkel und schwül, dann wieder sich erhellend aus dunkelblauer Finster-

nis zu blumendurchwogter Klarheit; ich träumte nie von Anna, aber ich küßte Baumblätter, Blumen und die lautere Luft und wurde überall wieder geküßt; fremde Frauen giengen über den Kirchhof und wateten durch den Fluß mit silberglänzenden Füßen; die eine trug Annas schwarzes Gewand, die andere ihr blaues, die dritte ihr grünes mit den roten Blümchen, und wenn mich dies ängstigte und ich ihnen nachlief und darüber erwachte, war es, als ob die wirkliche Anna von meinem Lager soeben und leibhaftig wegschliche, daß ich verwirrt und betäubt auffuhr und sie laut beim Namen rief, bis mich die stille Glanznacht, welche im Thale lag, zu mir selbst brachte und in neue Träume hüllte." — Ist das Naturschwärmerei? Liegt hier nicht der Kern eines überaus gesunden Naturempfindens verborgen? Dem Sehnsuchtsvoll-Unbestimmten weiß Keller immer aus dem Wege zu gehen.

Die Liebe, welche bei andern epischen Dichtern den Mittelpunkt ihrer Erzählungen bildet, in welchem alle Strahlen der Stimmung und der Handlung zusammentreffen, ist bei Keller von untergeordneter Bedeutung. Die Menschen, die er schildert, passen nicht immer in die Rolle eines beständigen Liebhabers. Es sind meistenteils praktische Naturen, die wohl auch mitunter lieben können, aber niemals aus dem Auge lassen, daß neben der Liebe auch das Geld ein ganz wichtiges Ding ist und daß Politik und Staat auch etwas zu bedeuten haben. Liebes-

schilderungen im eigentlichen Sinne begegnen uns nur im „Grünen Heinrich", in den späteren Novellen sucht Keller sowohl dem Wachsen der Liebe wie auch ihren verschlungenen Peripetien behutsam aus dem Wege zu gehen und hat es hauptsächlich mit dem Drum und Dran des Liebesgefühles zu thun, mit den realen Bedingungen, welche auf die Liebe zurückwirken. Somit faßt er die Liebe novellistisch als geschehene Thatsache auf, ohne sie in psychologische Zusammenhänge zu setzen.

Die breite und vertiefte Schilderung des Liebesgefühles hat Rousseau in die Poesie eingeführt. Früher faßte man die Liebe von der Verstandesseite auf, und im Mittelalter hat sie Sänger, aber keine eigentlichen Schilderer gefunden. Auch „Aucassin und Nicolete", die prächtige nordfranzösische Chantefable aus den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts, die ein fein ausgesponnenes Liebesmotiv behandelt, kennt keine eingehende Schilderung des Liebesgefühles. Den italienischen Novellisten der Renaissance wie z. B. Matteo Bandello oder den spanischen des siebenzehnten Jahrhunderts, einem Montalvan oder Solorzano, gab sie den äußeren Haltpunkt ihrer Abenteuererzählungen ab; ebenso wird die Liebe in Kellers Novellen meistenteils entweder abenteuerlich und äußerlich oder humoristisch aufgefaßt.

Kellers Humor hat eine eigentümliche Mischung von Gedankenstrenge und fließendem Gefühle. In seinen No-

vellen, wie „Die drei gerechten Kammacher" oder „Kleider machen Leute", trägt der gusto picaresco verfeinertere und plastischere Züge als bei den spanischen Novellisten, denn Keller verfällt niemals in gesuchte satirische Wendungen, von denen auch Mendoza und Quevedo nicht frei sind. Auch erwirkt er das Humoristische nicht auf die Sterne'sche Weise, indem er Vergleiche aus den entgegengesetztesten Winkeln herbeiholt, um dadurch Kontraste zu erzielen. Selten ist der Humor so rein und organisch entwickelt zu finden wie bei Keller; denn sein Humor bewegt sich nicht zwischen den geschilderten Personen und den einzelnen Situationen, um sie zu verbinden, sondern geht, ohne aufdringlich zu sein und überraschen zu wollen, aus dem allmählichen Gange der Schilderung hervor.

Keller weiß, daß der Humor keine Uebertreibung duldet, daß dort, wo der Humor, wie bei Jean Paul, einem beständigen Schwanken zwischen der Höllen- und Himmelsbahn unterworfen ist und immer in den Vordergrund der Erzählung gerückt wird, er eine ermüdende Wirkung zur Folge haben muß. Auch dort, wo der Humor, wie bei Gogol, im Dienste einer vorgefaßten Tendenz steht, verliert er sich auf irreführende Abwege und wird bis zum gesucht-satirischen gesteigert. Kellers Humor hält dagegen in allen Stücken das künstlerische Maß ein, erleidet niemals eine wesentliche Steigerung in die Höhe und fällt nicht auf die Oberfläche des Komischen herunter; er ist nicht von leidenschaftlich durchbrechender Wir-

kung wie bei Fritz Reuter, sondern abgeklärt, erhaben über den launenhaften Einfall, mit einem ruhigen und bezwingenden Lächeln des reifen Denkers und Menschenkenners gepaart. Darum verfällt er niemals ins Ironische. Die Ironie ist der Zug des Geistes, der verneint, das Merkmal der Erbitterung und Unzufriedenheit mit dem Bestehenden. Keller kennt diese Erbitterung nicht, wenigstens kennt sie seine Phantasie nicht; er betrachtet das Bestehende als Thatsache, mit der man sich abfinden muß, die man wohl mit neuen Bestandteilen verarbeiten, nicht aber abschaffen kann. Er beobachtet das Bestehende und schöpft aus den Zusammenhängen desselben nicht abstrakte Gegensätze, sondern lebendige, typische Gestalten, Menschen, bei denen Dummheit und Berechnung, Verschmitztheit und Naivetät eng verbunden und einheitlich, ohne sich gegenseitig aufzuheben, an den Tag kommen. Nicht Keller spricht für seine Personen, wie es Jean Paul gar oft zu thun pflegt, sondern das Komische ihres Naturells spricht aus der Lage für sich, so daß man den Dichter gar nicht merkt oder wenn man ihn durchaus finden will, weit hinter der Erzählung in ruhiger Haltung sitzen sieht mit einem lächelnd fragenden Ausdruck auf dem ernsten Antlitz, als ob er sagen würde, was man von ihm wolle; er sei hier ganz überflüssig und möchte durch neugierige Blicke und unnütze Fragen nicht gestört sein, er habe das Leben wiedergegeben, wie er es wollte und konnte, möge ein anderer es besser versuchen. Das ist der

Humor Kellers — ein objektiver, selbstbewußter, frei von jeder Befangenheit, der, eine Stufe überschritten, zur abgeklärten Weltanschauung wird.

Bei Jean Paul oder bei Gogol ist der Humor nicht Weltanschauung, sondern Herzensbedürfnis, ein „Lächeln unter Thränen," bei Keller hingegen streift er ganz nahe an Weltanschauung, denn er ist auf gegliederten ethischen Gedanken aufgebaut, auf einem getroffenen Ausgleich der Lebensgegensätze. Jean Paul sucht diesen Ausgleich erst durch den Humor zu erreichen, darum schweift seine Phantasie in einem bunten Wirrwar von Gegensätzen herum, über die er nicht Meister werden kann; um die Wunden der blutenden Erde zu heilen, begehrt er Sterne vom Himmelszelt und nimmt das Jenseits in das Jammerthal des menschlichen Lebens hinüber. Anders würde z. B. sein Schulmeisterlein Wuz nicht scheiden können, ohne den beseligenden Reigen, welchen Jean Paul an seinem Sterbebette Tod und Leben kopfüber aufführen läßt. Keller hingegen erscheint das Leben als geschlossene Einheit, er läßt die Gegensätze aus derselben hervorkeimen und sich verzweigen, er braucht weder zu weinen, noch zu lachen, da er das Getriebe der Welt von allen Seiten durchschaut und mit der endgültigen Frage nach dem Verhältnisse des Menschen zu der Natur ein für allemal sich gründlich auseinandergesetzt hat. Er hat uns dies nicht verschwiegen und gezeigt, wie die Auseinandersetzung zu Stande gebracht wurde. Nicht umsonst

hat er ja den „Grünen Heinrich" geschrieben, ein Werk nicht bloß von künstlerischer, sondern auch von erzieherischer Bedeutung, das zugleich eine selbsterzieherische That in des Dichters eigenem Leben bezeichnet.

Während Goethe in „Wilhelm Meister" ausschließlich die künstlerische und praktische Erziehung seines Helden im Auge hat und den tieferen Fragen des sich regenden Gemütslebens keine Aufmerksamkeit schenkt, läßt Keller seinen Heinrich Lee den Kampf nicht nur mit den äußern Verhältnissen aufnehmen, sondern auch mit den inneren Seelenregungen, mit den Gegensätzen zwischen Gemüt und Verstand, Sinnlichem und Geistigem, Gott und Natur, Ideal und Wirklichkeit. Selten sind in einem dichterischen Werke so viele und so tiefe Lebensfragen aufgeworfen und im Zusammenhange mit den verschiedensten Lagen der Wirklichkeit zur abschließenden Antwort gebracht worden wie im „Grünen Heinrich". Denn Keller ist nicht nur ein Künstler, er ist auch ein Denker, und zwar ein ethischer Denker, welchem die tiefsten Fragen, die je einen Menschen berühren konnten, nahe ans Herz gewachsen sind. Er hat über das Leben selbständig, ohne von der Bücherweisheit beeinflußt zu sein, nachgedacht; der Trieb nach Erkenntnis gab sich bei ihm schon in den Jünglingsjahren kund. Es sind ganz selbständige, in eigentümlicher Fassung geäußerte Gedanken, die im „Grünen Heinrich" über Erziehung, Staat und Reli-

gion niedergelegt sind. Man sieht hier, wie Kellers Denken keimt und reift, wie energisch er das Individuelle gegen den Anprall des Dogma und der öffentlichen Meinung verficht, wie es ihm aufrichtig ernst ist mit der Selbständigkeit in Welt- und Menschenauffassung

Keller ist ein freier Denker, ein libre penseur in des Wortes bestem Sinne, Freiheit ist ihm ein Begriff, der organisch mit allen Lebenstrieben zusammenhängt. Selber eine starke Individualität, will er das Individuelle ungehemmt sich entwickeln sehen. Er will unverfälschte Wahrheit; alles, was im geringsten an Selbstbetrug und Lüge erinnert, haßt er aus tiefstem Herzen, er hat keinen Sinn für „die Feinheiten der theologischen Gemütlichkeit“ und will es durchaus nicht verschweigen. Er überläßt es jedem, nach seiner eigenen Façon selig zu werden, nur will er, daß man dem Geiste keine erdrückenden Fesseln auferlege.

„Wenn ich“, sagt er, „auf den höchsten Berg laufe und den Himmel abzähle Stern für Stern, als ob sie ein Wochenlohn wären, so kann ich darunter kein Verdienst des Glaubens entdecken, und wenn ich mich auf den Kopf stelle und den Maiblümchen unter den Kelch heraufgucke, so kann ich nichts verdienstliches am Glauben ausfindig machen. Wer an eine Sache glaubt, kann ein guter Mann sein, wer nicht, ein ebenso guter. Wenn ich zweifle, ob zwei mal zwei vier seien, so sind es darum nicht minder

vier, und wenn ich glaube, daß zwei mal zwei vier seien, so habe ich mir darauf gar nichts einzubilden und kein Mensch wird mich darum loben. Wenn Gott eine Welt geschaffen und mit denkenden Wesen bevölkert hätte, alsdann sich in einen undurchdringlichen Schleier gehüllt, das geschaffene Geschlecht aber in Elend und Sünde verkommen lassen, hierauf einzelnen Menschen auf außerordentliche und wunderbare Weise sich offenbart, auch einen Erlöser gesendet unter Umständen, welche nachher mit dem Verstande nicht mehr begriffen werden konnten, vom Glauben daran aber die Rettung und Glückseligkeit aller Kreatur abhängig gemacht hätte, alles dies nur, um das Vergnügen zu genießen, daß an ihn geglaubt würde, Er, der seiner doch ziemlich sicher sein dürfte: so würde die ganze Prozedur eine gemachte Komödie sein, welche für mich dem Dasein Gottes, der Welt und meiner selbst alles tröstliche und erfreuliche benähme."

Bei Goethe begegnet man einem solchen offenen und freien Glaubensbekenntnis nicht, Keller hat hingegen den Mut und das Bedürfnis, mit sich im klaren zu sein, die Welt unverblümt und unverschleiert zu sehen und auch den anderen zu zeigen, denn der ethische Sinn war noch selten bei einem Dichter in so hohem Grade und solcher Ursprünglichkeit entwickelt wie bei Keller. Er meint, „der Geist könne wohl durch einen Menschen leidlich schön geäußert, niemals aber erfunden werden, da er von

jeher und unendlich sei; daher die Bezeichnung der Wahrheit mit einem Menschennamen einem Raub an unendlichem Gemeingute gleichkomme, aus welchem der fortgesetzte Raub des Autoritätswesens aller Art entspringe."

Alles, was an künstlerische Phrase streift, ist ihm zuwider. Seine Gedanken haben gesunden, kernigen Gehalt und verlangen inhaltsschwere, kernige Worte zum Ausdrucke. Darum kennt er nicht das schöngeistige Sichhinwegsetzen über das Grundwesentliche mancher Frage, er schwebt nicht in höheren Regionen, wo die Phantasie das Gewicht des Verstandes abschüttelt und sich die Erde unter den Füssen wegziehen läßt. Es ist ein ganz seltsames Gemisch von nüchternem Denken und unmittelbarem Empfinden in Kellers Wesen. Allein nüchtern ist er wohl zuweilen, aber niemals trocken, denn er kennt keine Pedanterie, keine Aeußerlichkeit. Alles, was er sagt, ist durchfühlt und zugleich tief durchdacht, Gefühl und Verstand leben bei ihm in geselligem Frieden, beide von Haus aus urwüchsig, hell und bieder. Er empfindet auch rein, es giebt für ihn nichts verschlossenes in der Welt, denn seine Seele ist wie ein durchsichtiger Quell, der in kristallheller Klarheit das Himmelsgewölbe widerspiegelt. An seiner ganzen Persönlichkeit läßt sich kein einziger Zug wahrnehmen, welcher an Verworrenes und Mystisches erinnern könnte. Sein Verstand hat die Welt in klare Begriffe und seine Phantasie in hellempfundene

Bilder aufgelöst. Der Begriff der Notwendigkeit, der Dauer im steten Wechsel hat für ihn die Bedeutung der letzten Instanz, deren endgültiger Bescheid unwiderruflich ist. Unsere Vernunft hat freilich Schranken, aber sie sind keine drückenden Fesseln, welche ihr die Beweglichkeit nehmen, sondern notwendige Grenzen, eng verwachsen mit den Eigenschaften der menschlichen Natur. Wer sich in diesen naturnotwendigen Schranken unwohl fühlt und den Wunsch hat, sie zu überschreiten, der ist eben zu wenig bescheiden, um mit seiner Menschlichkeit sich zufrieden zu geben. Unsterblichkeit bedeutet —: das Zeitliche, das Vergängliche will ewig sein. Nun meint Keller, das Verlangen ewig zu sein, sei etwas unnatürliches und unmenschliches, „die Vergänglichkeit, der ewige Wandel sorgen genugsam für poetisch-sehnsüchtigen Reiz." Kompromisse einzugehen vermag Keller nicht, denn jede Art Kompromis betrachtet er einfach als Betrug. „Wenn ich," bemerkt er, „des Daseins Gottes und seiner Vorsehung bedürftig und gewiß bin, wie entfernt ist dies Gefühl von dem, was man Glauben nennt! Wie sicher weiß ich, daß die Vorsehung über mir geht gleich einem Stern am Himmel, der seinen Gang thut, ob ich nach ihm sehe oder nicht nach ihm sehe. Gott weiß, denn er ist allwissend, jeden Gedanken, der in meinem Innern aufsteigt, er kennt den vorigen, aus welchem er hervorging, und sieht den folgenden, in welchen er übergeht; er hat allen meinen Gedanken ihre

Bahn gegeben, die ebenso unausweislich ist, wie die Bahn der Sterne und der Weg des Blutes; ich kann also wohl sagen: ich will dies thun oder jenes lassen, ich will gut sein oder mich darüber hinwegsetzen, und ich kann durch Treue und Uebung es vollführen; ich kann aber nie sagen: ich will glauben oder nicht glauben; ich will mich einer Wahrheit verschließen oder öffnen! Ich kann nicht einmal bitten um Glauben, weil, was ich nicht einsehe, mir niemals wünschbar sein kann, weil ein klares Unglück, das ich begreife, noch immer eine lebende Luft zum Atmen für mich ist, während eine Seligkeit, die ich nicht begreife, Stickluft für meine Seele wäre."

Dort, wo der Glaube aus einer reinen Quelle hervorgeht und das Gute, Schöne und Merkwürdige gegen diejenigen in Schutz nimmt, welche „aus Dunkel und Verbissenheit oder aus Selbstsucht alles in Frage stellen und bemäkeln, was ihnen als gut, schön oder merkwürdig erzählt wird," hat Keller gegen ihn nichts einzuwenden. Der dogmatische, züchtende Glaube ist es, welchem er die scharfe Spitze bietet. Jedes Dogma ist ein Hemmnis der freien Entwicklung und bildet den verknöcherten Gegensatz zur Freiheit. Das jetzige Dogma ist auch nicht plötzlich vom Himmel heruntergefallen und wurde durch geschichtliche Vorgänge bedingt. In seinem ursprünglichen Kern war das jetzige Dogma ein Protest gegen ein früheres, welches zersetzt wurde und in eine neue Bewegung übergegangen war.

Jede Verknöcherung aber hat ein materiell-starres Gebilde zur Folge, während das eigentliche Ideale im steten Flusse begriffen und selber unvergänglich ist. „Will man die Bedeutung des Glaubens kennen, so muß man nicht sowohl die orthodoxen Kirchenleute betrachten, bei denen alles über einen Kamm geschoren ist und das Eigenthümliche daher zurücktritt, als vielmehr die undisziplinierten Wildlinge des Glaubens, welche außerhalb der Kirchenmauern frei umherschwirren, sei es in entstehenden Sekten, sei es in einzelnen Personen. Hier treten die rechten Beweggründe und das Ursprüngliche im Schicksal und Charakter hervor und werfen Licht in das verwachsene und festgewordene Gebilde der großen geschichtlichen Masse."

Keller liegt nicht das Wohl eines einzelnen Standes, sondern das Wohl möglichst vieler am Herzen; je näher er den Begriff der Gerechtigkeit und des Gewissens dem engen Kreise des Menschlichen zuführt, je weniger er sich um die Spatzen im Himmel kümmert, destomehr ist ihm an dem wahren Rechte gelegen. Er liebt den Menschen, seine Menschenliebe ist keine mystische, verallgemeinernde und verflüchtigende. Die ethischen Gefühle sind uns angeboren und brauchen keine übermenschliche Vermittelung. Der Mensch mit den gesunden Sinnen und dem unverschobenen Gleichgewichte seiner Seelenkräfte trägt auch die Fähigkeit und das Verlangen in sich, der Wahrheit nachzugehen. Echte Wahrheit kann nicht dem Begriffe der Moral widersprechen,

ist vielmehr mit demselben aufs innigste verquickt. Nur derjenige, der kein normales Gleichgewicht in seiner Seele hat, geht wirren, phantastischen Gebilden nach. Der verdorbene Gaumen vermag der gesunden Nahrung keinen Geschmack abzugewinnen. All' die Leute, welche Uebersinnliches herbeiwünschen, sind den Gourmands zu vergleichen, denen das Wildpret im verfaulten Zustande am besten schmeckt. Keller hat einen gesunden Gaumen und gesunde Sinne, auf die er sich wohl verlassen kann. Bei ihm dringt niemals die Reflexion in das natürliche Gefühl ein, er empfindet die Natur wie der alte Grieche und denkt sie wie der Stoiker. Er steht abseits von den ausgetretenen Wegen und gehört zu den wenigen, die nach keinen althergebrachten Mustern schaffen.

Der beste Beweis für seine durchgängige Selbständigkeit ist, daß man sich vergebens in der modernen Litteratur nach einer gleichartigen dichterischen Individualität umsieht. Es giebt wohl solche, die eine farbenreichere Phantasie, ein lebhafteres Denken, ein interessanteres Aussehen haben; es giebt auch solche, die plastischere Romane, tiefere lyrische Gedichte schrieben; es giebt aber keinen, der eine in solchem Grade disziplinierte Phantasie, ein so kerniges Denken und gesundes ethisches Fühlen, einen so vollwichtigen Gehalt, eine so bescheidene und ernste Auffassung der Kunst, eine so urwüchsige und natürliche Schöpfungskraft besitzt, wie Gottfried Keller.

II.

Es war im Jahre 1846, als Kellers Name auf einem kleinen Bändchen „Gedichte“ zu lesen stand, in welchen, wenn auch nicht mit geklärter Kunst, urwüchsige Empfindungen niedergelegt waren, die auf ein bedeutendes lyrisches Talent hindeuteten.

Er war seit vier Jahren von München in seine Vaterstadt Zürich zurückgekehrt und hatte die Ueberzeugung gewonnen, daß er die Malerei mit der Poesie vertauschen müsse. Die bewegte Zeit der Sonderbundsgährung und der harte Geisteskampf, der damals in allen europäischen Ländern ausgefochten wurde, berührten ihn mächtig. Der frühere Maler, dem es mit seinen Aquarellbildern nicht glücken wollte, stieß nun ins Tyrtäushorn und brachte Töne hervor, die nur aus einer starken Brust hervorquellen konnten.

„Eines Morgens — erzählt er — da ich im Bette lag, schlug ich den ersten Band der Gedichte Herweghs auf und las. Der neue Klang ergriff mich wie ein Trompetenstoß, der plötzlich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt. In den gleichen Tagen fiel mir das Buch „Schutt“ von Anastasius Grün in die Hände, und nun begann es in allen Fiebern rhythmisch zu leben, so daß ich genug zu thun hatte, die Masse ungebildeter Verse, welche ich täglich und stündlich hervorwälzte, mit rascher Aneig-

nung einiger Poetik zu bewältigen und in Ordnung zu bringen. Es war gerade die Zeit der ersten Sonderbundskämpfe in der Schweiz; das Pathos der Parteileidenschaft war eine Hauptader meiner Dichterei und das Herz klopfte mir wirklich, wenn ich die zornigen Verse skandierte. Das erste Produkt, welches in einer Zeitung gedruckt wurde, war ein Jesuitenlied, dem es aber schlecht ergieng; denn eine konservative Nachbarin, die in unserer Stube saß, als das Blatt zum Erstaunen der Frauen gebracht wurde, spuckte beim Verlesen der greulichen Verse darauf und lief davon. Andere Dinge dieser Art folgten, Siegesgesänge über gewonnene Weltschlachten, Klagen über ungünstige Ereignisse, Aufrufe zu Volksversammlungen, Invektiven wider gegnerische Parteiführer u. s. w. und es kann leider nicht geläugnet werden, daß lediglich diese grobe Seite meiner Produktionen mir schnell Freunde, Gönner und ein gewisses kleines Ansehen erwarb. Dennoch beklage ich heute noch nicht, daß der Ruf der lebendigen Zeit es war, der mich weckte und meine Lebensrichtung entschied."

Neben den hartgesottenen politischen Gedichten, deren Inhalt in den Versen gipfelte:

Es ist ein harter Stand:
Mit Schurken atmen gleiche Luft
Im engen Vaterland,

folgten in der kleinen Sammlung Stimmungsbilder, die durch Technik und Wendung ein echtes lyrisches

Talent verrieten, welches, zuweilen von einigen Mustern beeinflußt, sonst einen selbständigen Weg verfolgte und ein unmittelbares Empfinden in gesunden Brusttönen ausklingen ließ. Fünf Jahre darauf erschien ein weiteres Bändchen „Neuere Gedichte.“

Keller hatte bereits Heidelberg verlassen, wo er eine Zeitlang an der Universität Collegien in verschiedenen Fächern hörte und von Feuerbach Anregungen erhielt, und sich in Berlin niedergelassen, wo er seine Studien zu einem regelrechten Abschlusse zu bringen hoffte.

In Berlin hatte er harte Jahre durchzumachen; er geriet „in allerlei Nöten von jener Art, die man nicht sieht, bis sie da sind“, und beschloß, teilweise um seine bedrängte materielle Lage zu bessern, einen litterarischen Entwurf, der in ihm seit Jahren gährte, nun auszuführen. Als er im Jahre 1855 sich auf den Weg nach Hause machte, war schon „Der Grüne Heinrich“ erschienen und der erste Band der „Leute von Seldwyla“ druckfertig. Keller hatte seine eigentliche dichterische Kraft im Epos erkannt und wendete sich von nun an der Lyrik nur gelegentlich zu.

Man könnte jetzt leicht geneigt sein, über den epischen Werken Kellers seine lyrischen Gedichte aus dem Auge zu lassen, während doch seine Lyrik, wie sie jetzt gesichtet und gefeilt vorliegt, schon allein genügen würde, Kellers Namen als Dichter zu begründen. Abgesehen von der kernigen, wenn auch nicht immer leichtfließenden Sprache, verleiht seinen lyrischen

Gedichten das gesunde Blut, das darin in mäßigen und langsamen Schlägen pulsiert, einen lebensvollen und zuversichtlichen Zug, den wir bei anderen modernen Lyrikern vergebens suchen.

Die Lyrik Kellers kennt keine sprachlichen Blumen und kein schöngeistiges Liebäugeln mit der Reflexion, es liegt ihr eine Ursprünglichkeit des Empfindens zu Grunde, welche der Natur und dem Leben eine seltene Mannigfaltigkeit von Bezügen ablauscht und sie lyrisch verarbeitet, ohne pathetische oder überschwängliche Stimmungen verspüren zu lassen. Er besingt die Liebe, die Jahreszeiten, wie sie von jeher von einem Lyriker besungen wurden, aber er deckt sie von neuen Seiten auf. Was die Lyrik Kellers besonders kennzeichnet, ist die biedere Aufrichtigkeit des Gefühles. Sein lyrisches Empfinden ist mannigfaltig, er zeigt uns seine Seele in ruhigem, aber stetem Flusse, in den wechselwirkenden Beziehungen des Innern zum Aeußern. Er verliert sich dabei weder in den inneren Tiefen, noch in den äußeren Höhen, er hält die gesunde Mitte ein, auf welcher man ihn ohne Fernglas und Steigerung der Phantasie sehen und hören kann. Seine Lyrik kennt keine kunstvoll angespannten Saiten, die von selbst in melodischen Tönen vibrieren, aber auch keine gesprungenen, welche von Zerrissenheit und unheilbarem Schmerze klagen. In der Mannigfaltigkeit der aufeinander folgenden Gegensätze, die sich in seiner Seele spiegeln, muß er auch freilich das, was kämpft und

sich aufhebt, gewahr werden; zuweilen hängt ihm das Leiden „wie Ketten ums dunkle Herz“; auch ihm ist das Leiden in manchen Akkorden zugänglich; wenn er zu tief in das Wesen der Natur blickt, so kann er nicht umhin zu sagen:

„Sie ist eine alte Sibylle
Und kennt sich selber kaum;
Sie und der Tod und wir alle
Sind Träume von einem Traum.“

Aber er hält diese Tiefe für einen unfruchtbaren Standpunkt und liebt es sonst, sich in der bejahenden Frische der Naturerscheinungen zu ergehen. Dann flattert sein „leichter Liederflug aufwärts in die frischen Lüfte,“ dann erkennt er in der Natur eine lebensvolle und erquickende Erzeugerin des Schönen, einen hellen Quell, aus welchem dem Menschen volle Stillung seines Durstes entgegensprudelt. Die Natur führt in den Gedichten Kellers keine feindlichen Absichten gegen den Menschen im Schilde, sie ist vielmehr mit ihm aus einem einheitlichen Gewebe gewirkt, die Realität ihrer Erscheinungen durchdringt und umklammert das menschliche Seelenleben, wir schöpfen aus der Außenwelt keinen scheinbaren, sondern wesentlichen Gehalt, der mit unserem Empfinden unzertrennlich zusammenschmilzt. Kellers lyrischer Pantheismus hat einen äußerst gesunden Erdgeruch, er verrückt in der Außenwelt kein einziges Stäubchen und läßt die Natur walten nach ihren wohlordnenden Gesetzen.

Keller ist gewohnt, keine überreifen Wünsche an die Natur zu stellen, er hat nur einen Wunsch:

„Ich wollt', es wär mein Herz so dicht umflossen
Von einem Meer der Ruhe und der Klarheit,
Und drüber hin ein Himmel ausgegossen,
Des einzig Licht das Sonnenlicht der Wahrheit."

Auch in der Lyrik behält er das feste Gleichgewicht des taghellen Naturelles; er läßt sein Gemüt niemals in eine wankende Stellung kommen; kein Hauch trübt den klaren Spiegel seiner Seele. Seine lyrischen Stimmungen haben etwas ruhiges, beharrendes, ungebrochenes, man möchte sagen episches an sich. Er murrt niemals über Unglück und Unzufriedenheit, denn er empfindet sich und die Außenwelt klar. Das klare Empfinden aber schließt jede Unzufriedenheit aus:

„Und hast du dich klar empfunden,
Mögen enden deine Stunden,
Wie zerfließt die Schwanenspur."

Er wittert hinter den Schranken der Natur nichts geheimnisvolles, unsterbliches, erschreckendes. Er fürchtet sich weder vor dem Tode, noch vor dem Leben, denn er hat einen festen Boden unter den Füßen, auf welchem er es liebt, um mit einem Verse Uhlands zu sprechen,

— — — — frei einherzuschreiten
Und aufrecht, wie ihn Gott erschuf.

Wie wird ein solcher Dichter Naturerscheinungen lyrisch wiedergeben? Ebenso, wie er sie empfunden

hat, klar, bestimmt, in markierter Abgrenzung. Seine lyrischen Worte und Bilder werden Mark und Knochen haben, ihren festgegründeten Wuchs, ihre volle Entfaltung erreichen, aus der Natur herauswachsen, in ihr festwurzeln, ihren Saft einsaugen und einen gesunden Duft aushauchen; sie werden nichts gekünsteltes, nichts treibhausartiges, nichts gezüchtetes zur Schau tragen, sondern mit einer natürlichen Klarheit, mit einem frohen Selbstbewußtsein, mit einem hellen, schöpferischen Blicke einherschreiten. Sie werden weder zarte, verfeinerte Striche kennen, noch Selbstbespieglung und Selbstvertiefung, weder selbstgefällige Züge, noch abgemessene klassische Linien, denn sie schöpfen ihre Kraft weder im Dunkel des Gemütes, noch im starken Lichte der durchdachten Kunst, sondern quellen aus einem naturfesten Empfinden und aus unmittelbarer Berührung mit der Außenwelt.

Und wirklich haben die Gleichnisse und Bilder, die Keller in seinen lyrischen Gedichten anwendet, etwas so festes, naturtreues und saftiges, daß man selten in der lyrischen Poesie einer solchen Frische begegnet. Gleichnisse, wie: „Die Nacht wankt finster in das Land hinein“ oder eine Strophe:

„In Blüten schwamm das Frühlingsland,
Es wogte weiß in schwüler Ruh',
Der dunkle feuchte Himmel band
Mir schwer die feuchten Augen zu“

findet man nicht oft in der neueren Lyrik. Aus

vollster Eigenart geschöpfte Bildlichkeit durchdringt die Gedichte „Trost der Kreatur“ und „Wetternacht“. Wenn Keller in den „Waldliedern“erzählt, wie die jungen Dichter und die jungen Finken, kauernd in den dunkeln Büschen, Melodien aus dem Walde empfangen, gebraucht er ein ganz eigenartiges Bild vom „Wehn der Föhren, wenn die Luft in ihnen träumt.“ Er liebt es mitunter, in seine Naturlyrik Gleichnisse aus den Gewohnheiten und Sitten des Menschenlebens hinüberzunehmen. So begeht er im Walde angesichts der eigentümlichen Pracht, welche die Natur hier ausgestreut hat, ein „wildes Kirchenfest“ im guten Glauben, der Unsichtbare werde es gerne geschehen lassen, und in einem anderen Gedichte spricht er von „der Menschheit froher Linken, von des Frühlings großer Seite“. Er sitzt gleichsam im hohen Hause der Natur auf der äußersten Linken und stimmt nicht mit den Frommen, sondern mit den Frischen und Frohen. Er entwirft zuweilen Naturbilder, die man radikal nennen könnte: er macht keine Zugeständnisse an poetische Traditionen, befreit die Lyrik von allem mystischen Glanze und führt sie aus dem Tempel der Andacht und Naturschwärmerei in den Tempel der reinen Humanität und des klaren Empfindens ein. Auch blickt öfters „der entscheidende Völkertag“ in seine Gedichte hinüber. Man lese nur die kleinen Gedichte: „Frühlingsglaube“ und „Zur Erntezeit“ und man wird sich den radikalen Zug an Kellers lyrischem Talente vergegenwärtigt haben.

Die Einfachheit und Durchsichtigkeit der originellen Wendungen in „Sonnenaufgang“ und „Frühling der Armen“ ist nur Keller in einem solchen Grade eigen. Theodor Storm z. B. würde dieselben Empfindungen stimmungsvoller, tiefer anschlagen, aber nicht so einfach und durchsichtig-hell. Folgende Strophe in „Frühling des Armen“ wird man Keller nicht leicht nachthun:

„Was macht der Haide Glanz so traurig
Mein arm unwissend Bubenherz?
Was bettelt es und was begehrts,
Das mich durchwallt so süß und schaurig?
Tief möcht ich in den Himmel greifen,
Und meine Lippen zucken leis —
O könnt ich singen oder pfeifen,
Was mir im Blute gährt so heiß!“

Unversiegbare Lebenslust spricht aus den Stimmungsbildern: „Regensommer“ und „Herbstlied.“ Kellers Stimmungen kennen keine Laune, verhalten sich zur Natur stet und durchdringend, er hält sich gleichsam für einen alten Bekannten der Natur, der mit allen ihren Richtungen und Windungen vertraut ist. Ueber manches im Leben, was auch anders sein könnte und nicht so ist, wie man es wünschen möchte, hilft ihm der angeborene Humor hinweg. Der Humor ist ihm auch in der Lyrik jene beseligende und befruchtende Nässe, welche nur dem Trockenen und Ueberreifen unzugänglich ist. Durch den „Seelentrost-Humor“ vermag er über alle Abgründe der

Natur sich hinwegzusetzen und die verdorrten Knochen des Todes zu einem neuen, blühenden Leben wachzurufen. So kommt der Humor zu gute Gedichten, wie „Frühlingsbotschaft“, „Feldbeichte“, „Tageslied“. Die feinen Bezüge, welche im Gedichte „Die Feldbeichte“ der Natur und einem Ritus wie die Beichte entnommen und in echt dichterischer Form verarbeitet sind, deuten hinlänglich auf die originelle Richtung der Kellerischen Lyrik hin. Er hat zuweilen sein Genügen daran, rituelle Gleichnisse in seine poetischen Bilder zu verweben; die an und für sich prosaischen Wendungen leisten dabei nicht den geringsten Abbruch der poetischen Form, vielmehr erhebt sich die letztere dadurch auf die seltene Stufe des Ungesuchten. So beginnt das Gedicht „Der Nachtschwärmer“:

„Vor heißer Lebensluft entglüht
Hab ich das Sommerland durchstreift,
Drüber ist der Tag verblüht
Und zu der schönsten Nacht gereift.
Ich steige auf des Berges Rücken
Zur Kanzel von Granit empor
Und beuge mich mit trunknen Lippen
In die entschlafne Landschaft vor.“

Auch ist die Art und Weise, wie Keller poetische Symbole gestaltet, ganz und gar eigenartig, immer sind es klare, durchsichtige Bilder, zu denen er in seinen symbolischen Ausdrücken Zuflucht nimmt, einfache, verständliche Begriffe, die in krystallheller Fassung zusammengereiht werden.

Die vielfachen Uebergänge von Natur zu Mensch geschehen bei ihm auf die ungesuchteste Weise, da für ihn Natur und Geist durch keine Kluft getrennt sind, die seine Phantasie überbrücken müßte. Die einfachen und doch so überaus schönen Gleichnisse in der „Feueridylle" sprechen am besten für den gesunden, unzersetzten Kern der Kellerischen Phantasie, denn auch dort, wo Keller personifiziert, haben wir es mit keinen schwer zu fassenden Begriffen zu thun, sondern mit den denkbar einfachsten, fast unmerklich ineinanderspielenden Bezügen aus Natur- und Menschenleben.

Wie wird ein Dichter wie Keller die Liebe zum lyrischen Ausdruck bringen? Sie wird ihm ohne den geheimnisvollen Zauber des Helldunkels, mit dem gesunden Keim des wahren Gefühls erscheinen; ohne Einbildung und Reflexion wird er sie in ihrer kernigen Ganzheit erfassen, er wird weder romantische Anbetung, noch sinnlichen Kitzel in das Gefühl der Liebe hineintragen. Die originell einfachen Liebesgedichte Kellers können, was gesundes Empfinden, ungesuchten Ausdruck, Einfachheit der poetischen Wendungen betrifft, einen durchgängigen Vergleich mit denjenigen Uhlands aufnehmen.

Da Keller die Liebe als ein ungeteiltes, Sinn und Geist verschmelzendes Gefühl auffaßt, so muß auch in seinen Gedichten das Sinnliche zur ausdrucksvollen Geltung kommen. Von Prüderie kann bei ihm nicht im mindesten die Rede sein; in der

Natur ein Ganzes erblickend, ist er allem Natürlichen zugewendet und giebt auch die Sinnenseite der Liebe treu wieder.

Nicht nur im „Grünen Heinrich", wo das Keimen und Wachsen der Liebe mit einem Aufgebot von epischen Mitteln geschildert ist, die so gewandt über alle Biegungen und Windungen des Sinnlichen Herr zu werden vermögen, auch in seinen lyrischen Gedichten begegnet man dem sinnlichen Zuge, welcher als treuer Ausdruck einer ungeteilten Empfindung zum Vorschein kommt. So wendet er sich in dem Gedicht „Die Trauerweide" an seine Geliebte:

„Ich lieb auch Deinen lieben Mund,
Lieb deine Seele nicht allein —
Im Frühling wollen wir gesund
Und beide wieder fröhlich sein!

Ich lieb auch deiner Füße Paar,
Wenn sie in Gras und Blumen gehn;
In einem Bächlein sonnenklar
Will ich sie wieder baden sehn!

Auf dem besonnten Kieselgrund
Stehn sie wahrhaftig wie ein Turm,
Obgleich der Knöchel zartes Rund
Bedroht ein kleiner Wellensturm."

Neben dem gesund-sinnlichen geht durch die Lyrik Kellers auch ein naiver Zug. Obschon Keller weit entfernt ist, naiv zu sein, und als Menschenkenner und Denker Uhland und Mörike weit überragt, versteht er sich dennoch so gut auf alles Naive und

Unschuldige. Das Naive fließt bei ihm nicht unmittelbar, sondern hängt mit seinem unverfälschten Humor zusammen, wie auch mit der Fähigkeit, das volkstümliche Empfinden in sich vollauf aufzunehmen. Während in Uhlands und besonders in Mörikes Lyrik der Zug des Naiven hart an das Romantische, an die unverkennbare Nachahmung des Volksgemäßen streift, liegt er bei Keller in der Klarheit des Empfindens und in der Ungesuchtheit des lyrischen Stoffes.

Kellers Lyrik fließt in hellen und ruhigen Formen, sie will nicht um jeden Preis vornehm erscheinen, sie giebt dem Derben den Vorzug vor dem Zarten, aber das Derbe hat dabei den Anstrich des Biederen. Was für ein heller und ungesucht volkstümlicher Ton durchdringt z. B. Personifikation und Versbau eines seiner originellsten Liebesgedichte „Die Mitgift“ oder das Gedicht „Waldfrevel“!

Die Offenheit und der große Herzenszug verleihen seinen lyrischen Gedichten etwas breit Ehrliches und Ungekünsteltes. Er wurzelt mit seinem ganzen Wesen tief im Volkstümlichen; gleich Uhland hält er es „mit dem schlichten Sinn, der aus dem Volke spricht,“ aber er ragt zu gleicher Zeit weit über dasselbe hinaus. Er ist Demokrat in des Wortes bester Deutung, patriotischer Schweizer und nationaler Dichter.

Seine „Vaterlandslieder“ sind von einer starken und aufrichtigen Liebe zur Heimat durchdrungen. Bezeichnend für seine Auffassung der Schweiz als

nationaler Staat sind die Sonette „Eidgenossenschaft" und „die Tellenschüsse." Seine Heimatsliebe ist einerseits ein tiefes Gefühl und anderseits eine festgegliederte Idee von Freiheit und Recht. Mögen die Schweiz im Innern Parteikämpfe durchwühlen, mögen darin, wie im Edelstein, kleine dunkle Körper weilen, aber sie sind fest umschlossen und zu einem Diamante gestaltet, „der nicht mehr ist zu trüben und zu teilen." Wenn die Schweizer mit dem Streite, den sie ausfechten, zu Ende sind, so sind sie wie ein Mann,

Ein Mann, der sich bezwungen hat,
Und niemand gehts was an.

Der Gedanke, daß der Schweiz von Seiten der europäischen Monarchien die kleinste Unbill zustoßen könnte, war ihm unerträglich und er soll in seinen alten Tagen den Vorsatz ausgesprochen haben, mit seiner alten Pistole sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen, wenn die drohende Gefahr über sein Vaterland hereinbrechen sollte.

Seine Heimat ist ihm das rechte Land:

„Das Land ist eben recht,
Ist nicht zu gut und nicht zu schlecht,
Ist nicht zu groß und nicht zu klein,
Um drin ein freier Mann zu sein."

Er schlägt gegen die Ultramontanen und Jesuiten einen zu derben Ton an, weil er in ihren Bestrebungen eine Gefahr für die nationale und freiheitliche

Einheit der Republik erblickt. Die nationale Freiheit ist ihm jedoch bloß eines der Glieder in der Kette der allgemein menschlichen Freiheit. Da es ihm um die reellen Güter des menschlichen Lebens und nicht um die religiöse Phrase zu thun ist, so weiß er, daß, „während es Christlich-Gläubige giebt, welche in allen andern Dingen die unangenehmsten Bezweifler und Bemäkler sind, es ebensoviele Ungläubige, sogar Atheisten giebt, welche sonst an alles Hoffnungsvolle und Erfreuliche mit allbereiter Leichtigkeit glauben, und es ist ein beliebtes Argument der kirchlichen Polemiker, daß sie solchen höhnisch vorhalten, wie sie jeden auffallenden Quark als bare Münze annehmen und sich von Illusionen nähren, während sie nur das Große und Eine nicht glauben wollen. So haben wir das komische Beispiel, wie Menschen sich der abstraktesten Ideologie hingeben, um nachher jeden, der an etwas erreichbar Gutes und Schönes glaubt, einen Ideologen zu nennen."

„Der alte Wanderstab" — der Zweifel ist für Keller die notwendige Bedingung der Geistesentwicklung, die Garantie alles Fortschrittes. Der Fortschritt ist ihm kein leerer Schall, sondern hat die Bedeutung eines Naturgesetzes, denn, indem der Kreis des menschlichen Könnens enger gezogen wird, gewinnt auch der Fortschritt einen Raum, in welchem seine einzige Möglichkeit liegt. Der aufrichtige Zweifel geht immer dem wahren, dem menschlichen, ethischen Glauben voran:

„Wer ohne Leid, der ist auch ohne Liebe,
Wer ohne Reu', der ist auch ohne Treu',
Und dem nur wird die Sonne wolkenfrei
Der aus dem Dunkel ringt mit heißem Triebe."

Dieser geistesfreie Kern erhebt Kellers „vaterländische Gedichte" auf eine abgeklärtere und höhere Stufe als diejenigen Uhlands. Für Uhland ist die Freiheit pathetisches Gefühl, dem er, seinem kernigen schwäbischen Naturell gemäß, einen naiv-biederen Ausdruck giebt:

„Denn soll der Mensch im Geiste leben,
So brauchet er sein täglich Brot,
Und soll er sich zum Geist erheben,
So ist ihm seine Freiheit not."

Die eigentliche Wurzel dieser Freiheit liegt für ihn im „alten guten Recht"; mag der Mensch auch beschränkt bleiben, er solle nur schlicht und bieder sein. Keller hingegen meint, man könne ehrlich und bieder sein und dennoch in die Weite blicken, welcher Umstand ihn auch gegen Tradition und Kirche ankämpfen läßt, die bei Uhland unangetastet bleiben.

Die Freiheit tritt in den lyrischen Gedichten Kellers nicht als abstrakter Begriff, wie bei Anastasius Grün und Herwegh, sondern als Natur- und Lebensbedingung auf:

„Wie eine Braut am Hochzeitstage,
So ist ein Volk, das sich erkennt,
Wie rosenrot vom heißen Schlage,
Vom Liebespuls ihr Antlitz brennt!

Zum ersten Mal wird sie es inne,
Wie schön sie sei und fühlt es ganz:
So stehet in der Freiheitsminne
Ein Volk mit seinem Liebesglanz."

Zuweilen läßt er die freiheitliche Stimmung in ein Gedicht eingreifen, welchem die Liebe zu Grunde liegt. Nur ein aufrichtiger Demokrat wie Keller vermag folgende Worte einer Spinnerin auf die Lippen zu legen:

„Weh ihm, wenn er nicht rechten
Für unsre Freiheit will!
Weh ihm, wenn er nicht fechten
Für sein Gewissen will!

Dann mag mein Liebster minnen
Nur auf und ab im Land,
Und dies mein bräutlich Linnen
Wird dann ein Grabgewand."

Was Keller mit Uhland gemein hat, das ist die seltene Reinheit der biederen Gesinnung. Keller fühlte das Wahlverwandte an dem schwäbischen Dichter, indem er dessen Persönlichkeit zum Vorwurfe des Gedichtes „Der Kranz" gemacht hat.

Das großartigste lyrische Gedicht Kellers ist „Ein Tagewerk." Die Verwebung der hellleuchtenden Natur mit des Dichters eigener Stimmung hat hier die Stufe des Ungesucht-Erhabenen erreicht.

III.

Im Jahre 1861 trat Keller in das Amt des ersten Staatsschreibers des Kantons Zürich. Er wurde von den Sorgen des Litteratenlebens befreit. Allmählich verarbeitete er den großen Vorrat seiner Lebenseindrücke in eine streng durchdachte und abgeklärte Lebensanschauung. Sein Talent erreichte bald jene Stufe der Selbstbeherrschung, auf welcher das „vergängliche Idol" der Subjektivität sich einem strengen künstlerischen Maße unterordnet. Sein gesundes Naturell führte ihn aus dem Labyrinth unklarer Bestrebungen, unbestimmter Neigungen heraus und wies ihn auf eine bescheidene, aber bequeme Stätte hin, von welcher aus er mit ruhiger Sicherheit das Leben beobachten und schildern konnte. Diese Stätte war jene Selbstironie, welche von den Romantikern für die Grundlage der Kunst gehalten wurde, die sie aber bloß in eine wunderliche Karrikatur verwandelt haben. Nicht nur der Humor Jean Pauls, sondern auch die Ironie Heines weiß nichts von Objektivität: beide leiden sie an Zerrissenheit, die bei dem einen durch phantastische Schwärmerei verhüllt ist und bei dem anderen in den sarkastischen Spott über das Schicksal des Menschen umschlägt. Bei Keller hingegen wird die Subjektivität seiner eigenen Gefühle von einem unverfälschten

Humor in den Hintergrund zurückgedrängt. Er kennt bloß ein feines Lächeln über die Dummheit des Lebens. Der Glaube, die menschliche Dummheit sei nicht das Ergebnis unerbittlicher Naturgesetze, sondern einzig und allein der Ausfluß gesellschaftlicher Verhältnisse, die Liebe zum Menschen, ohne allzugroße Forderungen an dessen Verstand und Charakter zu stellen — dies sind die Grundzüge an Kellers Verhalten dem Leben gegenüber. Das Böse ist ihm keineswegs die überwiegende Seite des Lebens, das Böse als Prinzip ist bloß die Einbildung unseres Verstandes; es giebt keine absolut bösen Menschen; jeder Mensch, auch derjenige, den wir bös nennen, trägt einen glimmenden Funken des Guten in seiner Seele. „Die Ueberzeugung, daß reine Tugend und Güte irgendwo sind, ist ja die beste, die uns werden kann, und selbst die Seele des Lasterhaften reibt sich vor Vergnügen ihre unsichtbaren, dunkeln Hände, wenn sie wahrnimmt, daß andere für sie gut und tugendhaft sind.“ Jedes Unwesen ist für Keller „noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit gebunden.“ Er läßt in seinen Novellen mit einer meisterlichen Objektivität verdorbene Naturen auftreten, schildert sie aber nicht mit grellen Farben, sondern motiviert ihre Thaten, läßt sie öfters einen geraden Weg betreten und einen neuen besseren Lebenswandel beginnen.

Unbedingt gerade Wege giebt es für Keller nicht. Er weiß, daß der Mechanismus der mensch-

lichen Seele und der gesellschaftlichen Verhältnisse allzuverzweigt ist, um alle seine unzähligen, öfters untrennbar verflochtenen Springfedern auf die einfache Formel des Guten und Bösen zurückzuführen. Zwischen diesen äußersten Polen liegt eine unendliche Zahl anderer Grade eingeschlossen, deren Existenz wir meistenteils gar nicht ahnen bis zum Augenblicke, in welchem ihre unerwartete Wirkung eintritt.

Ein derartiges Verhalten Kellers zum Gegenstande seines Schaffens, das allen seinen Novellen ihre originelle Färbung verleiht, ist auf einer tiefen psychologischen Kenntnis der Menschennatur begründet. Das Psychologische besteht bei ihm nicht in der Analyse, im Durchdringen der seelischen Tiefe, sondern in einer schöpferischen Synthese; es äußert sich öfters in einem kurzen Satze, in einer beiläufig gefaßten Bemerkung, oder es erhält seinen Ausdruck in dem allgemeinen, unsichtbaren Faden, an dem die einzelnen Bestandteile der Erzählung sich aufreihen.

Der Humor wurde Keller nicht auf einmal zu Teil. Weder die lyrischen Gedichte aus der ersten Periode, noch der „Grüne Heinrich" tragen deutliche Spuren des Humors. Im „Grünen Heinrich" schimmert hie und da ein humoristischer Funke, ist aber noch zu schwach und glimmt fast unbemerkt inmitten der ernsten Fragen, die den Roman von allen Seiten umschließen. Nur wenige spätere Einschaltungen in der umgearbeiteten Ausgabe, wie z. B. die Episode

von Albertus Zwiehan, erinnern an den Humor der „Leute von Seldwyla.“

Aeußerst bezeichnend für den Humoristen Keller ist der Umstand, daß er sich anfangs dem Drama zuwenden wollte und in den Fragmenten „Therese“, deren Entwurf gleichzeitg mit der Conception des „Grünen Heinrich“ entstanden, manche Spuren eines dramatischen Talentes hinterließ. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob Keller im Drama ein entsprechendes Gebiet gefunden hätte; wenigstens berechtigt zu diesen Zweifeln seine ausgesprochene epische Begabung. Seine dichterischen Kräfte waren zu sehr auf das Epos gerichtet und zu wenig auf kondensierte Handlung angelegt, als daß man berechtigt wäre zu glauben, Keller hätte sich zum Dramatiker heranbilden können. Wenn auch in der dramatischen Verknüpfung der Scenen in „Therese“ ein kühner Griff nicht zu verkennen ist, so muß man doch bezweifeln, ob es dem Dichter gelungen wäre, diesen Griff gleichmäßig auf die Ausführung des ganzen Entwurfes zu beziehen. Niemand wird z. B. Grillparzer ein episches Talent nennen, obschon er neben seinen Dramen eine treffliche Novelle, wie „Der arme Spielmann“, geschrieben hat. Wenn man an Grillparzer denkt, hat man hauptsächlich den dramatischen Dichter im Auge; ebenso würde es auch Keller ergangen sein, wenn ihm auch der eine und andere dramatische Entwurf gelungen wäre. Der gewaltige Epiker würde den Dramatiker Keller ganz verdrängt haben.

Durch den auf die Hälfte autobiographischen „Grünen Heinrich“ wollte sich Keller von den Eindrücken seiner Kindheit und der schwer verlebten Jugend befreien, was ihm als wahrem Künstler gelingen mußte. Wie er selber gesteht, lernte er über dieser Arbeit besser schreiben, und er scheint schon damals sich der Vorzüge und Mängel seines ersten epischen Werkes bewußt gewesen zu sein, indem er in der Vorrede bemerkt, der geneigte Leser werde wenigstens, wenn auch nicht den Genuß eines reinen und meisterhaften Kunstwerkes, so doch den Eindruck einer wahr empfundenen und mannigfach bewegten Mitteilung davon tragen.

Zugleich mit einer tiefen psychologischen Auffassung und meisterhaften Schilderung im einzelnen zeigt dieses Werk Unebenheiten im Stile und in der Ausführung. Der Dichter vermochte augenscheinlich nicht über den reichen Stoff, der ihm vorlag, Herr zu werden. Die vielen mosaikartigen Einschaltungen nehmen sich als selbständige Novellen aus und hindern den freien Fluß der Grunderzählung.

In Bezug auf dieses Anhäufen verschiedener aneinander gereihter Teile auf die Haupterzählung, die sich mit dem Entwicklungs- und Bildungsgange Heinrich Lees befaßt, scheint Keller hauptsächlich in den Fußstapfen Jean Pauls gewandelt und auch Goethes „Wilhelm Meister“ nachgeahmt zu haben. Wenn nun aber Goethes Roman, ungeachtet aller unübertrefflichen und hohen Poesie, infolge des allzukünst-

lichen Aufbaues des Ganzen das Gefühl des modernen Lesers, das zu künstlerischer Wahrheit neigt, nicht ganz befriedigt, so muß im „Grünen Heinrich", der auf realistischer Grundlage aufgebaut ist, das Gesuchte mancher Abschnitte wie auch die phantastische Unebenheit der anderen umsomehr verwundern, als sie nicht organisch mit dem Hauptthema der Erzählung verflochten, sondern ihm gewaltsam aufgedrängt sind.

Man sieht, das Werk hat ein gewaltiges Talent geschrieben, aber es hat noch seinen eigentlichen Weg nicht gefunden, die Richtung seiner Kräfte nicht abgemessen, die vielgestaltige Phantasie keinem künstlerischen Maße unterworfen; während Keller seinen Heinrich in die Lebensschule schickte und seine Abenteuer erzählte, hat er zugleich seine eigene künstlerische Schule durchgemacht.

Trotz aller Mängel ist der „Grüne Heinrich" eines der eigenartigsten und großartigsten Werke, in welchem Poesie und Denken, Sprache und Geist in eigentümlicher Verschmelzung aus einer reichen Quelle dichterischer Individualität hervorgehen. Kellers dichterische Persönlichkeit zeigt noch darin nicht den ganzen Umfang ihrer Selbständigkeit, sie hat noch nicht die nur ihr eigene Mischung von herbem Wesen und humoristischer Milde offenbart; Kellers Phantasie hat noch nicht die Konzentration erreicht, mit deren Hilfe sie später reichhaltige Bilder in den knappen Rahmen einer kurzen Novelle eng

und fest einzuschließen vermochte. Aber eben deshalb fehlt auch dem „Grünen Heinrich“ jene festgegliederte Einseitigkeit, die nur auf den Kern der Sache absieht und der frisch hervorquellenden Phantasie keine bedeutende Abweichung ins Freie, Zarte und Farbenreiche gewährt. „Der Grüne Heinrich“ ist kein konzentriertes Werk, in welchem die dichterische Phantasie bewußten und geraden Weges auf bestimmte und feste Umrisse ausgeht. Man kann vieles gegen die Komposition des Werkes vorbringen, aber man muß doch zugeben, daß ihm ein Platz unter den großartigsten Erscheinungen der gesammten epischen Litteratur zukommt. Mögen die einzelnen Teile locker zusammenhalten, mag das ganze Gefüge mosaikartig und buntscheckig aussehen, aber jeder Teil für sich ist gesättigt von Poesie.

In der ersten Ausgabe leidet der „Grüne Heinrich“ an Kompositionsfehlern, die in der späteren Umarbeitung wesentlich verbessert wurden, aber auch die Komposition der neuen Ausgabe hat noch Mängel genug aufzuweisen, die nicht zu beseitigen waren, da sie mit dem Unterbau des ganzen Werkes zusammenhängen. Der Mangel an Symmetrie, der in der ersten Ausgabe zu auffallend war, um nicht bemerkt zu werden, wurde in der nachfolgenden insofern beseitigt, als die Erzählung nicht in medias res einführt und nicht mit der Reise des hoffnungsvollen Heinich Lee nach der deutschen Kunststadt, wo er sich zum Maler ausbilden will, beginnt, sondern

autobiographisch gestaltet ist. Dadurch mußte die einführende Scene, wo Heinrich mit dem Grafen bekannt wird und enthusiastische Erörterungen über die Staatsformen der Monarchie und Republik zum besten giebt, wegfallen.

Den Schluß der ersten Ausgabe bildet der Tod des in sich zusammenbrechenden Heinrich. Dies wurde Keller von der Kritik vorgeworfen, da es den Forderungen der künstlerischen Einheit Abbruch thue. Wenn die mehr geistreiche als wahre Vermutung Fr. Vischers, ob nicht in diesem Schlusse ein verkappter Ausdruck der inneren Umwälzung in des Dichters eigenem Leben stecke — der Grüne Heinrich, der nicht wußte, was er werden solle, sei nämlich gestorben, und da der Grüne Heinrich, der dies erzählt, ein Dichter ist, so könne man entnehmen, wer auferstanden, was er als Auferstandener geworden sei — wenn diese symbolische Deutung auch nicht schon an und für sich übertrieben und allzu unnatürlich wäre, so könnte sie dennoch dem Werke die künstlerische Einheit des gesamten Ausdruckes keineswegs retten.

Bei der späteren Umarbeitung des „Grünen Heinrich" wurde dieser Schluß beseitigt. Ohne Zweifel trägt der neue Schluß mehr künstlerische Motive in sich, indem er dem Werke eine weitere Perspektive eröffnet und einen freieren Spielraum für die große Zahl der angehäuften Details gewährt. Die vielen Betrachtungen, die in den Grundfaden der

Erzählung eingeflochten sind und deren freien Gang stören, erhalten dadurch einen gewissen Halt, indem sie gleichsam sich auf die Selbsterziehung des Helden richten, umsomehr, da das Werk durch die durchgängig autobiographische Gestaltung der neuen Ausgabe nicht nur an Einheit gewonnen hat, sondern auch in die Reihe der Werke getreten ist, denen man nicht die strengen ästhetischen Forderungen des Romans entgegenbringen kann. In der jetzigen Form ist „Der Grüne Heinrich" nicht ein Roman, sondern ein Werk, in welchem Wahrheit und Dichtung durch ein originelles poetisches Band zusammengehalten werden. Die eigentümliche Erzählung Heinrichs entfaltet sich in großartigen Bildern, die reich an Beobachtung der Außen- und Innenwelt und von tiefen, urwüchsigen Ideen durchdrungen sind. Prächtige Landschafts- und Genrebilder, eigenartige Charaktere und Gestalten verflechten sich ineinander, entworfen von der Hand eines Künstlers, der am Urquell der Poesie schöpft.

Die ganze Erzählung bewegt sich um die Entwicklung eines seltsamen Gewächses, einer eigenartigen Natur, die, individuell und vereinzelt dastehend, in sich die Keime des Typisch-Menschlichen trägt und das psychologische Interesse im höchsten Grade beansprucht. „Wenn ich nicht überzeugt wäre," bemerkt Keller in der ersten Ausgabe des „Grünen Heinrich", „daß die Kindheit schon ein Vorspiel des ganzen Lebens ist und bis zu ihrem Abschlusse schon die Hauptzüge der menschlichen Zerwürf-

nisse im Kleinen abspiegelt, so daß später nur wenige Erlebnisse vorkommen mögen, deren Umriß nicht wie ein Traum schon in unserem Wissen vorhanden, wie ein Schema, welches, wenn es Gutes bedeutet, froh zu erfüllen ist, wenn aber Uebles als frühe Warnung gelten kann, so würde ich mich nicht so weitläufig mit den kleinen Dingen jener Zeit beschäftigen."

Durch diese Bemerkung scheint der Dichter die eingehende Analyse der Kindesseele, die er mit solchem Verständnis und solcher Tiefe ausführte, entschuldigen zu wollen im Glauben, er habe hier ein allzu entferntes Gebiet in Berührung mit der Poesie gebracht. Das ist aber gerade mit den betreffenden Partien, die sich mit der Kindheit und den ersten Jugendjahren Heinrichs befassen, nicht der Fall, denn die ersten Teile des „Grünen Heinrich" durchschimmert ein echtes, ungemischtes Gold der Poesie und die Darstellung erscheint darin so maßvoll, daß sie sogar als Muster für derartige Seelenanalysen erscheinen kann. Die ineinander verschlungenen Schattierungen der verschiedenen Seelengebiete sind darin mit Schärfe und immer an der Hand zutreffender und ausgedehnter Beobachtungen wiedergegeben.

Keller hat hier das seltene Vermögen gezeigt, das Psychologische mit dem Malerischen so zu vereinigen, daß dadurch eine künstlerische Mannigfaltigkeit erzeugt war, die dem „Grünen Heinrich" einen besonders charakteristischen Stempel aufdrückt. Sind die einzelnen

Charaktere darin mit epischer Breite gezeichnet und lernt man sie nur von der beschreibenden und nicht von der handelnden Seite kennen, so schlagen sie doch so feste Wurzel in unserem Gedächtnis, daß man sich ihrer auch dann erinnert, wenn man deren Einzelzüge schon längst eingebüßt hat. Wer kann z. B. die so ungesucht-prächtig gezeichnete Gestalt des Meretlein aus dem Gedächtnis verwischen? Schon in dieser kleinen Erzählung, die dem ersten Teile des „Grünen Heinrich" einverleibt ist, giebt sich die kühn eingreifende Hand eines urwüchsigen Künstlers kund.

Ebenso vollendet ist die Charakteristik der Trödlerin Margreth und ihres mystosophischen Zirkels, wie auch die Schilderung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Heinrich und Meierlein. Wie wahr ist im Charakter der Frau Margreth der Zusammenhang der lebendigen Einbildungskraft mit der sinnlichen Vorstellung getroffen: „Sie pflegte mehrmals in der Nacht aufzustehen und aus dem Fenster zu schauen, um nachzusehen, was in der stillen dunkeln Welt vorgieng, und immer entdeckte sie einen verdächtigen Stern, der nicht wie gewöhnlich aussah, ein Meteor oder einen roten Schein, welch allem sie gleich einen Namen zu geben wußte. Alles war ihr von Bedeutung und belebt; wenn die Sonne in ein Glas Wasser schien und durch dasselbe auf den hellpolierten Tisch, so waren die sieben spielenden Farben für sie ein unmittelbarer Abglanz der Herrlichkeiten, welche in der Sonne selbst sein sollten.

Sie sagte: seht ihr denn nicht die schönen Blumen und Kränze, die grünen Geländer und die roten Seidentücher? Diese goldenen Glöcklein und diese silbernen Brunnen? und so oft die Sonne schien, machte sie das Experiment, um ein wenig in den Himmel zu sehen, wie sie meinte."

Der Kampf des Bewußten mit dem Unbewußten, der unmerkliche Uebergang von dem einen zum anderen, die Entstehung verschiedener Seelenregungen, das Erwachen des Bewußtseins in den Beziehungen der Innen- zur Außenwelt — das alles hat Keller in der Person seines „Nichthelden", wie er den grünen Heinrich nennt, mit großem Talente dargestellt.

Während Heinrich zum Bewußtsein des ihn umgebenden Lebens gelangt, werden wir zugleich mit diesem Leben vertraut. Die Natur eines Teiles der Schweiz geht an uns in vollendeten Bildern vorüber, in denen sich die Hand eines Landschafts- und Genremalers ersten Ranges kund giebt. Die Scenen des Besuches bei dem Oheim, dem Pfarrer, wie auch diejenige, in welcher das idyllische Leben der Geliebten Heinrichs, Anna, mit ihrem Vater, dem Schulmeister, dargestellt wird, zeichnen sich durch eine wunderbare Einfachheit und Durchsichtigkeit aus. Die Charaktere der Anna und der Judith, besonders der letzteren, sind mit der Meisterschaft eines Künstlers gezeichnet, der in die geheimsten Beziehungen des inneren zum äußeren Leben eindringt, um sie in kühnen Zügen wiederzugeben.

Der Kampf, welcher in Heinrichs Seele zwischen der idealen Liebe zu Anna und der sinnlich sich regenden zu Judith sich abspielt und besonders die Nachtscene in Judiths Häuschen haben einen ergreifenden und vollendeten Ausdruck gewonnen.

Heinrich selber tritt mit allen seltsamen Windungen eines problematisch zusammengesetzten Naturells auf. Seine Empfindsamkeit und Verstandeskälte, seine Expansivität und hartnäckige Innerlichkeit stempeln ihn zu einer der rätselhaftesten Naturen, die jemals in der Kunst behandelt wurden. Heinrich hat jedoch nichts mit den originellen schwärmerischen Käuzen Jean Pauls gemein, er ist im Grunde ein ganz gesunder Mensch; das Bewußte wird bei ihm nicht vollauf von der überwuchernden Phantasie verdrängt, es geht vielmehr neben seiner Phantasie einher, ohne jedoch auf sie eine bestimmende Wirkung auszuüben. In den Tiefen der Seele bilden seine Geisteskräfte eine Einheit, im Anblicke des Tageslichtes aber verzweigen sie sich so weit von einander, daß sie sich ihres einheitlichen Ursprungs nicht mehr bewußt sind. Die inneren Kräfte sind bei Heinrich auf Kosten des ins Leben mutig eingreifenden Wollens ausgebildet, so daß er die Eindrücke des wirklichen Lebens in sich aufnimmt, ohne sie jedoch in bewußter Richtung wiedergeben zu können. In der ersten Ausgabe des Werkes heißt es, daß er schon sehr früh, ohne theoretische Einpflanzung, unbewußt die glückliche Gabe hatte, das wahre Schöne von dem bloß Malerischen

zu unterscheiden. „Diese Gabe bestand in einem treuen Gedächtnis für Leben und Bedeutung der Dinge, in der Freude über ihre Gesundheit und volle Entwicklung, in einer Freude, welche den äußern Formenreichtum vergessen kann, der oft eigentlich mehr ein Barokes als Schönes ist.“ Heinrich ist auf die Welt mit einem schlummernden Vermögen gekommen, aus der Natur das eigentliche Schöne herauszulesen, ohne dabei das aktive Verlangen zu tragen, dieses Schöne so auszubilden, daß es der Natur bewußt gegenüberstünde. Er genießt die Natur müßig und einsam, still und geheim. Die Wirklichkeit erscheint ihm immer mit einem geheimnißvollen Flor umworfen. Wenn das blutjunge Kind in der Dämmerung dem Läuten der Glöckchen zuhört und seine Mutter ihm dabei von Gott spricht, so frägt er: was ist Gott? ist es ein Mann? Sie aber antwortet ihm, Gott sei ein Geist; nun grübelt er darüber nach, was er unter Geist zu verstehen habe und verfolgt gierig mit den Augen das an dem Türmchen des Kirchdaches heraufklimmende Licht, bis es zuletzt nur noch auf dem goldenen Wetterhahne funkelte, und allmählich bildet sich in ihm der bestimmte Glaube aus, daß dieser Hahn Gott sei. Der versinnbildlichende Glaube nimmt bald metaphysische Bestandteile in sich auf, bis er bereits in Heinrichs Jünglingsjahren den Anstrich einer aus Herz und Verstand gemischten, ganz individuell gefärbten Weltauffassung gewinnt. Der Schwerpunkt

derselben ist zu unbeweglich, um die feinentwickelte Innerlichkeit frei in die Außenwelt strömen zu lassen. Die hellen Seelenkräfte Heinrichs treffen auf dem Wege zur Außenwelt in einem verworren geschürzten Knoten zusammen, wo sie stocken bleiben und sich nicht frei auf die Natur beziehen können. Der Uebergang eines Seelenzustandes in den andern geschieht bei ihm ohne die bewußte Anteilnahme seitens des Willens Die wichtigsten Geisteskrisen spielen sich bei ihm im Traume ab — ein besonders bezeichnender Zug für eine Natur, in deren Seelenthätigkeit die Kausalität an ein loses Band der Phantasie geknüpft ist. Wenn er aus diesem kausalitätslosen Traume erwacht, ist er wiederum der hartgesottene Denker, welcher der Welt ziemlich kalt gegenüber steht, aber auch dann steckt noch ein phantastischer Kern in seiner Seele, der befürchten läßt, daß bei sich einstellender Gelegenheit wieder ein Umdrehen ins Kausalitätslose geschehen wird. Seine Seele kennt aber kein beständiges Schwanken, ihre Thätigkeit bewegt sich in fest umrissenen Grenzen, nur scheint eine Schraube ihres Mechanismus von Zeit zu Zeit störend in den regelmäßigen Gang einzugreifen. Sein stolzes Selbstgefühl hat eine sich von der Außenwelt abschließende Sprödigkeit, die auf den Mangel an Selbstvertrauen schließen läßt, denn das echte männliche Selbstbewußtsein schaut mit offenem Blicke ins Leben und weiß die Verteidigungskraft gleichmäßig zu verteilen, während das Selbstgefühl

nur an den kurzen unerwarteten Augenblick gebunden ist. In gewissen Augenblicken ist Heinrich auch wirklich fähig, sein Leben aufs Spiel zu setzen, besonders dort, wo er ein Unrecht sieht und sich dadurch direkt oder indirekt beleidigt fühlt.

Heinrichs Künstlerleben in München bietet Keller Gelegenheit, in die Dichtung eine ganze Reihe neuer Gestalten einzuführen. Aeußerst fein sind die typischen Gestalten Ferdinand Lys und Erikson, Agnes und Rosalie umrissen. Daß Keller in der Zeichnung von Lys und Agnes von Mörikes Roman „Maler Nolten" angeregt wurde, ist wohl möglich, aber nur angeregt, denn die Charaktere von Larkens und Agnes bei Mörike sind wesentlich verschieden von denjenigen bei Keller. Mörike erscheint noch als Romantiker, der psychische Zustände aus dem Zusammenhange mit übersinnlichen Mächten herleitet. Das Helldunkel, das er mit solcher Bestimmtheit in die Episode mit der Zigeunerin hineinträgt, ist Keller ganz und gar fremd; denn auch dort, wo ein helldunkel-romantischer Zug im „Grünen Heinrich" hervortritt, wie z. B. in der Theaterscene nach der Faustvorstellung, wo der kleine Heinrich durch den nächtlichen Spuk die Darstellerin des Gretchen aus ihrem Schlafe weckt und später zu ihren Füßen einschläft, steht er selbständig da und durchdringt keineswegs den Unterbau der ganzen Komposition. Auch ist Kellers Agnes wahrer und naturtreuer als die Agnes bei Mörike. Zwar hat auch Mörikes Roman eine

Partie wie die Psychologie von Agnesens Wahnsinn aufzuweisen, welcher der „Grüne Heinrich“ kein Gegengewicht bieten kann, aber die einzelnen Gestalten sind bei Mörike ziemlich blaß, und man merkt es dem Dichter an, daß er beim Niederschreiben seines Romanes allzuängstlich ein vorgefaßtes Kunstprinzip verfolgte. Dies sieht man auch aus der merkwürdigen Glätte seiner Sprache, die im Vergleich mit der naturwüchsigen und saftigen Sprache Kellers an eine künstlich gezüchtete Frucht gemahnt.

Jedenfalls mag Keller dem „Maler Nolten“ den einen und andern kleinen Zug auch abgelauscht haben: Lys’ Brief an Heinrich, welcher in der zweiten Ausgabe durch einen Brief Eriksons ersetzt wurde, läßt auf seine Verwandtschaft mit Larkens in weit größerem Maße schließen, als man es in der umgearbeiteten Ausgabe vermuten könnte. Die eigentliche Charaktergebung jedoch von Lys ist eine wesentlich andere als die von Larkens. Larkens’ Ansichten über das Frauengeschlecht und sein Verhältnis zu demselben sind keineswegs rücksichtslos. Während Larkens bloß eine Jugendsünde büßt und uns in einer Periode seines Lebens entgegentritt, wo er feste ethische Ansichten gewinnt, zeigt Ferdinand Lys in seinem Charakter „etwas von jenem schrecklichen Prinzip, daß die beiden Geschlechter als zwei sich feindlich entgegenstehende Naturgewalten betrachten, wo es heißt Hammer oder Ambos sein, vernichten oder vernichtet werden, oder einfacher gesagt, wer sich nicht wehrt,

den fressen die Wölfe." Von Lys erfährt man, daß er erst vor seinem Tode, welcher in der ersten Ausgabe ganz unbeholfen an den Stich geknüpft ist, den ihm Heinrich im Duell so tapfer versetzt hatte, „ein förmlicher Philosoph geworden." Die Duellscene zwischen Heinrich und Lys ist nachträglich anders gestaltet worden, so daß der melodramatisch wirkende Stich ausblieb und somit auch Lys' Brief überflüssig wurde.

Die Umarbeitung der ersten Ausgabe des „Grünen Heinrich" verrät die sichere Hand des erprobten Künstlers. Manches jugendlich-überschwängliche ist ganz ausgeschieden, manches wiederum gedämpft, wie z. B. die für die Entwicklung von Kellers Kunstansichten äußerst charakteristische Stelle über Jean Paul*).

*) „Dazumal schloß ich einen neuen Bund mit Gott und seinem Jean Paul, welcher Vaterstelle an mir vertrat, und mag diesen die wandelbare Welt zu dem alten Eisen werfen, mag ich selbst dereinst noch meinen und glauben, was es immer sei: ihn werde ich nie verleugnen, so lange mein Herz nicht vertrocknet! Denn dieses ist der Unterschied zwischen ihm und den anderen Helden und Königen des Geistes! Bei diesen ist man vornehm zu Gaste und geht umher in weitem Saale, wohl bewirtet, doch immer als Gast, bei ihm aber liegt man an einem Bruderherzen! Was kümmert uns da der wunderliche Bettlermantel seiner Kunst und Art, der uns beide so närrisch umhüllt? Er teilt ihn mit uns, denn er giebt uns nicht ein abgeschnittenes Stück, sondern zieht uns unter dem Ganzen an seine Brust, während jene sich stolz in ihren Purpur hüllen und im innersten Winkel des Herzens sprechen: Was willst du von mir?"

Am Schlusse des Werkes fällt die Ankunft Heinrichs in Basel, wo er der vierhundertjährigen Feier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs beiwohnt und an dem eidgenössischen Schützenfeste teilnimmt, fort. Diese ganze Episode hatte ohnedies wenig poetischen Gehalt und ist im Grunde nichts anderes als eine ziemlich trockene Beschreibung, durchflochten von politischen Gedanken über das Verhältnis des Einzelnen zur Mehrheit. Ein glücklicher Griff in der Umarbeitung sind die Aufzeichnungen aus dem Tagebuche, die Heinrich im Nachlasse seiner Mutter findet. Sie lassen den Charakter der Mutter fein umrissen hervortreten und werfen ein helleres Licht auf die Beziehungen zu ihrem Sohne.

Die Wiedereinführung der Judith in der neuen Ausgabe hätte einen kunstvollen Schluß abgegeben, wenn sie nicht deutliche Spuren des nachträglich Hinzugefügten trüge. Es ist wohl begreiflich, daß Keller sich der Judith noch einmal zuwendete, da dieses stilvoll gehaltene Weib ein zu interessanter Typus ist, um mit allen anderen, flüchtig vorüberziehenden Gestalten ganz verschwinden zu sollen. Aber ihr nochmaliges Auftreten ist nicht genügend motiviert. Der harmonische Ausklang ist somit etwas gezwungen, aber doch wohlthuend. Heinrich widmet sich der Amtsthätigkeit und wird ins politische Leben eingeführt.

Der Schluß der ersten Ausgabe mit dem Tode Heinrichs war ja nicht nur hinsichtlich der ästhetischen

Forderungen des Ganzen mißlungen, sondern auch an und für sich unmotiviert. Es liegt freilich nichts unnatürliches darin, daß Heinrich sterben konnte; der Tod frägt nicht, ob die blühenden Hoffnungen, mit denen ein junger Mann in die Heimat zurückkehrt, in Erfüllung gehen sollen; aber die Kunst arbeitet nicht wie die Natur mit Laune und Zufall, sondern sucht nach stichhaltigen Motiven, um zu zeigen, daß es so und nicht anders geschehen mußte. Wäre Keller, nachdem er den Höhepunkt der Darstellung erreicht hat, nicht mit unproportionierten Schritten dem Schlusse zugeeilt und würden wir einsehen, daß eine Natur, wie Heinrich, an ihrer dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit zu Grunde gehen muß, so könnte der Schluß der ersten Ausgabe als berechtigt erscheinen. Allein in den letzten Teilen des Werkes sieht man Heinrich eine entschiedene Krisis in seiner Lebensauffassung durchmachen und hört ihn reife Gedanken aussprechen, die bloß aus einem Kopfe hervorgehen konnten, in welchem die Welt sich klar und folgerichtig spiegelt. Und wenn er sich noch manches Unüberlegte erlaubt und von Zeit zu Zeit in phantastische Träumereien verfällt, — wer solche aus tiefster Selbständigkeit hervorgehende, kerngesunde Ueberzeugungen, die nichts weltschmerzliches und weltflüchtiges zur Schau tragen, hegt, ist fähig, gleich Keller, sieben Jahrzehnte hienieden zu wandeln. Denn Heinrich, wie er sich vor seiner Rückkehr in die Heimat giebt, leidet

keineswegs am Leben; etwas tragisches mag er an sich haben, aber welcher denkende Mensch, wenn nur sein Denken aus der tiefsten Seele kommt, birgt nicht einen tragischen Kern in einem entlegenen Winkel seines Innern? Das Unvermögen, sich den Forderungen der kahlen Wirklichkeit anzupassen, hängt bei Heinrich mit einer zähen Selbständigkeit zusammen. Sagt er ja selber:

„Ein Meister bin ich worden,
Zu tragen Gram und Leid,
Und meine Kunst zu leiden
Wird mir zur Seligkeit."

Es giebt nicht nur eine durchbrechende Energie, es giebt auch eine solche, die viel erträgt, wie denn jede Selbständigkeit nur der Ausfluß einer gewissen Energie sein kann.

Heinrich ist nicht immer besonnen, zuweilen unberechenbar, aber niemals überstürzend, auch sein Enthusiasmus in Bezug auf Geistesfragen kommt aus einer ziemlich kalten Quelle. Er ist ein Gefühlsmensch, aber das hindert ihn nicht, mitunter einen starken Verstandesmenschen hervorzukehren. Man sieht, daß der Dichter ihm viel von seinem eigenen Denken gegeben hat; dem jungen Keller ist es mit seinem Heinrich so ergangen, wie dem alten Goethe in den „Wahlverwandtschaften" mit der jugendlichen Otillie, die in ihrem Tagebuche Goethes eigene welterfahrene Gedanken niederschreibt.

Jedenfalls ist Heinrichs Charakter, wie ihn Keller

geschildert hat, aus zwei heterogenen Schichten zusammengesetzt, so daß der tragische Kern seiner Natur in zwei von einander weit getrennte Lebensperioden versetzt werden muß — in die früheste Jugend und in das Mannesalter, da der Zwischenraum bei einer solchen Natur durch den unwiderstehlichen Drang nach positiver Erkenntnis ausgefüllt wird. Nun hat Heinrich die erste Periode glücklich überstanden. Er kehrt nach Hause lebensfroh, mit geklärten und gereiften Hoffnungen zurück. Wie soll sein Tod motiviert werden? Durch das schuldige Bewußtsein gegen die verstorbene Mutter? Aber das würde die innere Tragik seines Wesens gar nicht hervorkehren, dieses Motiv würde an einem ganz dünnen Faden hängen. Ja, Heinrich kann sich später als eine ganz tragische Natur entpuppen, er hat Anlagen und Neigungen dazu, aber dann muß er in ganz andere Verhältnisse kommen, dann hat man es mit einem ganz anderen Abschnitt seines Lebens zu thun, dann muß sein tragischer Kern in den geeigneten Boden versetzt und nach organischen Gesetzen entwickelt werden. Mit anderen Worten: der Tod Heinrichs müßte eine psychologische Begründung haben, da die zweite Hälfte des „Grünen Heinrich“ in keinem genetischen Verbande steht mit dem ursprünglichen Vorsatz Kellers, „einen traurigen kleinen Roman zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerbahn, an welcher Mutter und Sohn zu Grunde giengen.“ Das Bild eines „elegisch-lyrischen

Buches", das Keller schreiben wollte, hat neben den anfänglich geplanten Episoden noch andere Bestandteile in sich aufgenommen, die „den cypressendunkeln Schluß" als voreilig und dem Ganzen nicht entsprechend bezeichnen lassen.

Die kleine Episode mit Hulda aus Heinrichs Münchener Leben ist wohl die gelungenste und beste Einschaltung, die in der neuen Ausgabe getroffen ward. In Hulda tritt uns die typische Gestalt der verdorbenen Unschuld auf künstlerische Weise entgegen. Das siebzehnjährige Mädchen arbeitet, erhält sich vom zwölften Jahr an und hat auf ihre Weise schon viel erfahren. Die Arbeit ist ihr alles — Vater und Mutter, es giebt nur eines, das sie eben so liebt, nämlich die Liebe. „Wie eine Erscheinung aus der alten Fabelwelt, die ihr eigenes Sittengesetz einer fremden Blume gleich in der Hand trägt," bleibt das Grundwesen ihres Charakters makellos bei allem äußeren Schmutz, in den sie durch ihre Liebe hineingerät.

Die andere neu hinzugekommene größere Einschaltung ist die Geschichte mit Albertus Zwiehan, welche an den von Heinrich nach der Künstlerstadt mitgenommenen Totenschädel anknüpft. In der ersten Ausgabe geht das romantische Möbel, mit welchem Heinrich zu Hause seinem Kämmerchen ein gelehrtes Aussehen zu geben pflegte, nicht auf weite Reisen, um die Rolle des unzertrennlichen Begleiters zu spielen, sondern wird „einem ehrlichen Totengräber

bei Nacht und Nebel nebst einem Trinkgelde" übergeben. Die Geschichte mit Zwiehan nimmt sich wie eine selbständige Novelle aus und wirkt störend auf den auch ohnedies von vielen Episoden gebrochenen Eindruck des Werkes. Ebenso bildet die ganze Scene im Grafenhause, wo Heinrich auf seiner Rückkehr einen unerwarteten gastfreundlichen Empfang erfährt, einen romantisch-gefärbten Einschlag in den sonst realistisch gewählten Stoff, obschon die einzelnen Gestalten, wie der Graf, Dorothea Schönfund und der deistische Kaplan mit typischer Einfachheit gezeichnet sind. Das Psychologische an dem spröden Verhalten Heinrichs in seiner Liebe zu Dorothea ist aufs feinste getroffen und gehört zu den gelungensten Zügen im letzten Teile des Werkes.

Eine ansehnliche Stelle ist im „Grünen Heinrich" der religiösen und metaphysischen Frage zu teil worden. All' die Erkenntnisbetrachtungen, mit denen Heinrich sich so eifrig befaßt, sind ihm von Keller in den Mund gelegt, der augenscheinlich das Bedürfnis hatte, sich von den quälenden metaphysischen Fragen zu befreien und die Gelegenheit fand, dieselben in den Gang der Erzählung einzuflechten.

Die ästhetische Kritik ist im Rechte, Keller die vielen Abschwenkungen in das Gebiet der Philosophie, Erziehungswissenschaft und Geschichte vorzuhalten; wenn man jedoch bedenkt, daß Heinrich die innersten Gedanken der merkwürdigsten Epoche unseres Jahrhunderts ausspricht, so wird man sie teilweise sogar am Platze

finden müssen. Die Fragen der reinen Erkenntnis waren noch zu jener Zeit unzertrennlich von den Fragen der gesellschaftlichen Entwicklung und erregten tief und aufrichtig die Geister. In dieser Beziehung ist Heinrich wirklich das typische Kind seiner Zeit, und seine Herzens- und Geistesergüsse sind von der Frische durchdrungen, die uns aus den philosophischen Werken Feuerbachs entgegenweht.

Die Bilder des Grafen und der Dorothea hat Keller mit einer gewissen Vorliebe entworfen; er wollte in ihnen Ungläubige schildern, die in sittlicher Hinsicht höher stehen als manche Gläubige. Wie wir wissen, ist Keller überzeugt, daß der Zusammenhang der Religion mit dem Staate ein Hemmnis der freien Entwicklung der Persönlichkeit ist, da die Religion der subjektiven Welt angehört und der Staat auf ein objektives Ziel — auf die Besserung der gesellschaftlichen Zustände — gerichtet ist. Ich hebe nochmals diesen Zug in Kellers Denken hervor, da er in sein ganzes dichterisches Schaffen hineingreift. Bei der Schilderung der Vertreter des geistlichen Standes schlägt Kellers Humor fast immer in Satire um, wobei er auch für den dogmatischen Atheismus keine Ausnahme macht. Indem er auf das Pfäfflein im Gedichte „Wochenpredigt“ ein grellironisches Licht wirft und in den lyrischen Dichtungen sowie in den Novellen gegen das religiöse Dogma zu Felde zieht, kennt er auch zugleich keine Schonung für das atheistische Dogma. Der lächerliche

Peter Gilgus, der wandernde Apostel des Unglaubens im „Grünen Heinrich“, ist eine wunderliche, aber im einzelnen höchst gelungene Satire auf den formellen Atheismus.

Auch mit den Kirchenreformen der sogenannten freien religiösen Gemeinden findet sich Keller auf das köstlichste ab. In einer Novelle der „Leute von Seldwyla“ — „Das verlorene Lachen“ — werden diese Reformversuche in der Person des Pfarrers, welcher vor seiner Kirchgemeinde eine gelehrte Predigt über das Verhältnis der Kirche zur Religion hält und ihr die Ueberzeugung beibringen will, daß die Theologie eine exakte Wissenschaft sei, einer sehr feinen Satire preisgegeben. Ohne den unmittelbaren Glauben der bäuerlich-einfältigen Ursula und ihrer Tochter Agathe, die vorübergehend, aber scharf umrissen in der Novelle hervortreten, predigt der aufgeklärte Pfarrer, daß die Religion die Grundlage des gesellschaftlichen Lebens sei, daß ohne dieses welterlösende Wort (was unter diesem Worte zu verstehen ist, weiß der schöngeistige Pfarrer selber nicht) die Moral, der Staat und alle Entwicklung nicht fortbestehen können. Dabei legt er das Geld seiner Frau in Aktien an und wird von dem beseligenden Wunsche getragen, die Macht des schnöden Mammon in seinen Taschen zu verspüren, seiner schwungvollen Predigten gegen diejenigen, welche „der Welt und den materiellen Interessen und Genüssen nachjagen“, dabei gänzlich vergessend. Später, nachdem er in Börsenspekulationen das ganze Geld seiner

Frau durchgebracht hat, verläßt er das religiöse Amt und wendet sich mit Hilfe des ungläubigen Jukundus, auf dessen Weltsinn er früher in den Predigten deutlich anspielte, einem weltlichen Geschäfte zu. In weltlichen Angelegenheiten erwies er sich sehr gerieben und brauchbar, „denn er, der Pfarrer, glaubte nicht leicht, was ihm einer vorgab.“

Der Kampf des freien Geistes mit dem religiösen Dogma ist in dieser Novelle mit einer solchen Knappheit und Feinheit geschildert, daß wenn man „Das verlorene Lachen“ Björnsons Romane „Auf Gottes Wegen“ gegenüberhält, welchem derselbe Gedanke wie in Kellers Novelle zu Grunde liegt, man dieser den Vorzug geben muß. Obschon Björnson in dem Rahmen seines Werkes den Kampf der religiösen Tradition mit dem Geiste der freien Forschung eingehender dargelegt und das Eingreifen des Dogma in die ehelichen Beziehungen schärfer beleuchtet hat, tritt doch das innerste Wesen dieses Kampfes im Zusammenhange mit dem, was Björnson den psalmensingenden Egoismus nennt, im „Verlorenen Lachen“ künstlerischer und reliefartiger hervor.

Der Republikaner Keller liebt es, das Weltall mit einer Republik zu vergleichen. „In einer Republik,“ sagt der grüne Heinrich, „fordert man das Größte und Beste von jedem Bürger, ohne ihm durch den Untergang der Republik zu vergelten, indem man seinen Namen an die Spitze pflanze und ihn zum Fürsten erhebe; ebenso betrachte ich die Welt der Geister als

eine Republik, die nur Gott als Protektor über sich habe, dessen Majestät in vollkommener Freiheit das Gesetz heilig hielte, das er gegeben, und diese Freiheit sei auch unsere Freiheit und unsere die seinige! Und wenn mir jede Abendwolke eine Fahne der Unsterblichkeit, so sei mir auch jede Morgenwolke die goldene Fahne der Weltrepublik." — In „Das verlorene Lachen" spricht Jukundus bei der Darlegung seines Glaubensbekenntnisses denselben Gedanken noch schärfer und tiefer aus. Nachdem er bemerkt, das Positive seines Glaubens bestehe darin, daß er Schicksal und Leben gegenüber keine Frechheit zu äußern fähig sei, fährt er fort: „Zugleich ist mir bei allem, was ich auch ungesehen und von andern ungewußt thue und denke, das Ganze der Welt gegenwärtig, das Gefühl, als ob zuletzt alle um alles wüßten und kein Mensch über eine wirkliche Verborgenheit seiner Gedanken und Handlungen verfügen oder seine Thorheiten und Fehler nach Belieben totschweigen könnte. Das ist einem Teil von uns angeboren, dem anderen nicht, ganz abgesehen von allen Lehren der Religion. Ja, die stärksten Glaubenseiferer und Fanatiker haben gewöhnlich gar keine Gottesfurcht, sonst würden sie nicht so leben und handeln wie sie wirklich thun. Wie nun dieses Wissen aller um alles möglich und beschaffen ist, weiß ich nicht; aber ich glaube, es handelt sich um eine ungeheure Republik des Universums, welche nach einem einzigen und ewigen Gesetze lebt und in welcher schließlich alles gemeinsam gewußt wird."

Keller hat hier einen seiner originellsten Gedanken geäußert. Sein Pantheismus ist eng verbunden mit seiner ganzen Individualität, in ihm liegt der reiche Quell seines Denkens und Empfindens, er gab ihm auch die Möglichkeit, festen Fuß in der Wirklichkeit zu fassen und sie mit jener Harmonie darzustellen, in welcher Form und Inhalt eine künstlerische Ganzheit bilden.

IV.

Das Gebiet, das Keller souverän beherrscht, ist die Novelle. Hier ist er der unnachahmliche Meister, und diese poetische Abart hat unter seiner Feder eine Stufe erreicht, auf welcher sie zum Muster, zum Typus wird. Das Musterhafte und Typische seiner Novellen besteht in der seltenen Vollendung und Gedrängtheit des epischen Stoffes. Ungeachtet aller Kürze haben seine Erzählungen einen weiten Hintergrund und hinter jeder spielt das Leben in der ganzen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen. Der Zusammenhang des Allgemeinen mit dem Individuellen ist darin so malerisch getroffen, daß die strengsten Forderungen, die man an die Novelle stellen kann, vollauf befriedigt werden.

„Die Leute von Seldwyla" bestehen aus neun Novellen und einem Märchen. Der Name Seldwyla ist ein erfundener: „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der That die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz". Mit diesem „irgendwo in der Schweiz" glaubte Berthold Auerbach Freiheit und Begrenzung, Realistik und Phantasie aufs genaueste bezeichnet zu sehen.

An und für sich ist Seldwyla keine interessante Stadt und ist tausend anderen Gegenden ähnlich,

wo der Mensch seine Zeit mit Essen, Trinken und Schlafen zubringt. Wenn nun Keller Seldwyla zum Gegenstand seiner Erzählungen gewählt hat, so geschah es, weil die Seldwyler in ihrem Charakter das Normal-Menschliche umfassen, ohne einen besonderen Wert der geistigen Entwicklung zuzuschreiben und gleichsam den „reingezüchteten“ Menschentypus zur Schau tragen. Da es aber keine Regel ohne Ausnahme giebt, so kommen, um die allgemeine Regel zu bestätigen, auch in Seldwyla ausnehmende Erscheinungen auf, die von dem abweichen, was die Seldwyler als unveränderliche Eigenschaft der menschlichen Natur zu betrachten gewohnt sind. Ebenso wie die Abweichungen von dem ruhigen Gange des gesellschaftlichen Lebens die Geschichte der Menschheit bedingen, machen auch solche Abweichungen von den Seldwyler Sitten und Gewohnheiten, die seit Jahrhunderten fest bestehen, eine poetische Geschichte von Seldwyla möglich.

Die Seldwyler haben aus lauter Neugierde gar nicht bemerkt, wie in ihre Mitte ein Künstler kam, der sie so fein abmalte, daß sie nicht nur sich nicht beleidigt fühlten, vielmehr die Hände vor Freude rieben, als sie sahen, wie auch andere Städte im Schweizerlande darum stritten, welche unter ihnen mit Seldwyla gemeint sei, und „ihres Homers schon bei dessen Lebzeiten sich versichern wollten.“ Seldwyla interessierte den Dichter nur als Hintergrund seiner Bilder, ihren Inhalt schöpfte er aus den

Ausnahmen, indem er sehr gut wußte, daß die eigentliche poetische Bedeutung eines Bildes in der reliefartigen Wiedergabe des Individuellen bestehe. Wenn Seldwyla nicht einen Pankraz hervorgebracht hätte, dessen ganze Naturanlage in die gewöhnliche Seldwyler Norm sich nicht schicken wollte, wenn in der Umgebung von Seldwlya nicht gleich einen Regenbogen am Himmel Sali und Vrenchen aufgeschossen wären, wenn Regel Amrain nicht eine bemerkenswerte Ausnahme aus der Zahl der Seldwyler Frauen gebildet und Jucundus sich nicht als ehrenwerter Gegensatz zu den „Fähigkeiten und Rücken" der Seldwyler ausgenommen hätte, wäre Keller niemals der poetische Geschichtsschreiber dieser berühmten Oertlichkeit geworden. Glücklicherweise fanden sich auch in Seldwyla „sonderbare Abfälle, die so zwischen durch passierten", Ausnahmen, deretwegen das Seldwylerleben an Bedeutung gewinnen mußte. Der Gegensatz dieser Ausnahmen zu dem allgemeinen Hintergrund führt den Dichter nicht zu pessimistischen Ansichten über das Leben und die weitere Entwicklung der Seldwyler. Keller betrachtet das Leben von einem zu erhabenen Standpunkte, als daß er im Verhältnisse des Guten zum Bösen, des Schönen zum Häßlichen, der Tugend zum Laster nicht eine beständige Größe erblicken sollte.

Er hat es nur unternommen, diese beständige Größe in die poetische Sprache zu übersetzen und in ihr eine malerische Mannigfaltigkeit zu entdecken.

Das eigentliche Verhältnis des Beständigen zum Mannigfaltigen schöpft er als wahrer Künstler aus seiner eigenen Seele, welche Fähigkeit ihm auch die Möglichkeit gewährt, das Leben unverrückbar zu beobachten und tief zu erfassen.

In den „Leuten von Seldwyla“ hat Keller sein besonderes Genügen daran, das Typische und Individuelle mit einem phantastischen Bande zu verknüpfen. Die Hauptgestalten der „Leute von Seldwyla“ sind individuelle Einzelheiten, Sonderheiten. Aber das Sonderliche ist nur die äußere Hülle, hinter welcher sich typische Erscheinungen eines gesunden Menschenschlages verbergen.

Pankraz der Schmoller ist eine äußerst individuelle Gestalt, in mancher Beziehung schärfer umrissen als der grüne Heinrich. Umsonst wird man sich nach einem derartigen Charakter umsehen. So, wie ihn der Dichter hinstellt, steht er einzeln da, obschon manche Züge seines Wesens zu den typischen gehören, die in der Litteratur unseres Jahrhunderts von verschiedenen Seiten zur Darstellung gelangten. Pankraz ist der leibliche Bruder von Heinrich Lee; was in der Seele Heinrichs breitspurig sich abspielt, geht bei Pankraz rasch und schlagend vor sich. Gleich Heinrich gehört er zu den hartnäckig beschaulichen Naturen, die einen schweren Umgestaltungsprozeß durchmachen müssen, bis sie ihre tief verzweigte Innerlichkeit der Außenwelt anpassen. Erst „die wilde Not des Lebens“ macht sie besonnener und lebens-

fähiger. — Zu etwas besserem als zum Seldwyler Einerlei geboren, war Pankraz von Kindheit auf mürrisch und schmollend, lag morgens lang im Bette, dann las er ein wenig in einem zerrissenen Geschichts- oder Geographiebuch und steckte im blühenden Kraut unter dem blauen Himmel; alle Abend, Sommers und Winters, lief er auf den Berg, um dem Sonnenuntergang beizuwohnen, die einzige glänzende Begebenheit, die für ihn dasselbe war, „was für Kaufleute der Mittag auf der Börse." Seine Mutter begünstigte ihn in seinem schmollenden Wesen, „weil sie Erbarmen mit ihm hatte, da er nichts lernen und es ihm wahrscheinlich recht schlecht ergehen konnte." Da das Schmollen seine einzige ordentliche Beschäftigung war, so hat er sie allmählich zu einer „künstlichen Art" ausgebildet, wodurch er fortwährend seine Mutter, seine Schwester und sich selbst quälte. Noch nicht sieben Jahre alt, entzog er sich schon den Liebkosungen der Mutter und hütete sich in seiner bitteren Sprödigkeit, sie auch nur mit der Hand zu berühren — eigentümliche Züge, die auf eine schroff entwickelte Innerlichkeit hindeuten, aber zugleich von einem eigenartig veranlagten Charakter zeugen, der sich niemals mit der traditionellen Seldwyler Selbstvergnügtheit versöhnen würde. „Gerade die herbe und bittere Gemütsart, welche ihm und seinen Angehörigen so bittere Schmerzen bereitet, hat sein Wesen im Uebrigen wohl konserviert, wie der scharfe Essig ein Stück Schöpsenfleisch, und

ihm über das gefährliche Seldwyler Glanzalter hinweggeholfen.“ Daß Pankraz noch als Jüngling sein Glück in fernen Ländern sucht, darin läge noch nichts Unwahrscheinliches, unwahrscheinlicher dagegen ist der Anlaß seiner Flucht aus Seldwyla. Wegen eines Streites mit der Schwester, weil sie sich über das für ihn aufgehobene Essen hergemacht und davon einen Teil gegessen, flüchtet sich Pankraz aus seiner Vaterstadt und läßt seine Angehörigen fast zwei Jahrzente ohne Nachrichten. Es sind in dieser Novelle Stellen, die durch ihre phantastische Wunderlichkeit überraschen. So muß etwas unbefriedigend, weil mit zu wenig Humor vorgetragen, die kurze Bemerkung erscheinen, daß Pankraz' Schwester Esthercher nicht heiraten wollte und bei der alternden Mutter nicht nur aus Kindestreue, sondern ebensowohl aus Neugierde blieb, „um ja in dem Augenblicke da zu sein, wo der Bruder sich eben zeigen würde, und zu sehen, wie die Sache eigentlich verlaufe“ Ganz phantastisch ist Pankraz' Abenteuer mit dem afrikanischen Löwen, wie sie beide um einander herumgiengen während mehrerer Tage „wie zwei Kater, die sich zausen wollen“. Sonst versteht es Keller, seine baroke Phantasie in den Dienst des Humors so zu stellen, daß man den phantastischen Zug ebensowenig störend empfindet wie bei Cervantes. Nachträglich erfährt man dann, daß der Streit mit der Schwester für Pankraz nur als Anlaß zur Flucht diente, daß die tiefere Ursache ein unvertilgbarer

Groll hauptsächlich gegen sich selbst war, „gegen diese Gegend, diese unnütze Stadt, gegen seine ganze Jugend.“ Feine psychologische Züge sind in die Schilderung der Liebe Pankraz' zu Lydia, der Tochter des Gouverneurs im ostindischen Heere, verwoben. Da Pankraz bis dahin noch kein Weib angesehen hatte und von dem Frauengeschlechte ungefähr so viel wußte „wie ein Nashorn vom Zitherspiel“, so kann es kein Wunder nehmen, daß er sich in Lydia verliebte, an der ihn das feste Auftreten und die „Person“ fesselte. Nun wandelt er liebeskrank, „von Träumen so voll hängend, wie ein Baum voll Aepfel“. Nachdem er sich bald überzeugte, daß der vermeintliche „wahre Jakob unter den Weibern“ eine heuchlerische Coquette war, die mit ihm ihr herzloses Spiel getrieben, um ein Liebesgeständnis zu erzwingen und ihre Eitelkeit zu befriedigen, bricht er in bittere Thränen aus und ruft ihr zu: „O Fräulein! Sie sind ja der größte Esel, den ich je gesehen habe!“ Aber von seiner Liebe kann er sich dennoch auf einen Schlag nicht lossagen, und treffend ist das Grundwesen dieser Liebe motiviert, indem sie mit der Einbildungskraft einer solchen Natur wie Pankraz in Zusammenhang gebracht wird. Auch später, als Pankraz nach Paris kommt, wo er hunderte schöne und kluge Frauengestalten vor sich sieht, kann er Lydia nicht vergessen und bleibt aufs neue in sie verliebt. Wenn er an sie dachte, hatte er das allerunheimlichste Gefühl, es war ihm zu Mute, „als ob notwendigerweise

ein weibliches Wesen in der Welt sein müßte, welches genau das Aeußerliche und die Manieren der Lydia, kurz deren bessere Hälfte besäße, dazu aber auch die entsprechende andere Hälfte."

Der ganze Charakter Pankraz' ist treu gezeichnet, entschieden in seiner Schwärmerei, schwärmerisch in seiner Verschlossenheit, über den Erfolg ebenso schmollend, wie über das Mißgeschick. Der poetische Erzieher Keller führt auch dieses zweite Exemplar des grünen Heinrich durch die Schule des Lebens, glättet an ihm die eckigen Gewohnheiten, mildert seinen schmollenden Idealismus, macht ihn vertraut mit der Wirklichkeit, läßt ihn eine feste, in sich beruhende Ordnung und Ausdauer in der Welt erkennen, so daß seine Läuterung ihm nicht von außen aufgedrängt, sondern eine natürliche wird, gleich der Pünktlichkeit, welche die glänzenden Geschöpfe am Himmel bekunden, „nicht um Taglohn und eine Portion Kartoffelsuppe, sondern damit nur thun, was sie nicht lassen können, wie zu ihrem Vergnügen, und dabei wohl bestehen." Die ganze Fabel dieser Erzählung ist eine äußerst einfache, nur hat es Keller verstanden, sie kunstvoll mit einem Einschuß von hellen Blitzen des reinen und unnachahmlichen Humors auszuspinnen.

Leidet „Pankraz der Schmoller" an Mängeln, die mit der erwähnten Phantastik zusammenhängen, so ist „Romeo und Julia auf dem Dorfe" eine echte Perle unter den Seldwyler Novellen. Aus einem so einfachen Stoffe ist hier so viel wahre

Poesie entwickelt, in einem so knappen Rahmen so viel künstlerischen Inhalt eingefaßt. Ueber die ganze Novelle ist eine erhabene Trauer über den tragischen Sinn des menschlichen Lebens und seiner gesellschaftlichen Formen hingegossen. Keller hat hier dem Leben einen der geheimsten Ausdrücke abgelauscht; hier ist keine Phantastik, kein lächelndbezwingender Humor, sondern ein Lächeln, das mit der Thräne kämpft. Am meisten an dieser Novelle zu bewundern ist die durchsättigte Einfachheit der malerischen Wendungen und die dichterische Symmetrie.

„Das trockene und sichere Wesen", das uns in allen anderen Novellen Kellers entgegentritt, ist hier von einem anteilnehmenden Empfinden des Dichters verdrängt, was jedoch die Objektivität der Behandlung nicht im Geringsten beeinträchtigt. Die Fabel beruht zwar auf einer Ausnahmeerscheinung, da der Novelle ein tragischer Liebesfall, der sich zwischen blutjungen Menschen abspielt, zu Grunde liegt, aber das Allgemeine geht hier psychologisch-wahr aus dem Besonderen hervor und die einzelnen typischen Momente des ganzen Bildes sind von einer seltenen Tiefe des Blickes und feiner Menschenkenntnis getragen. Nur dürfte die Motivierung des tragischen Ausganges überzeugender hervortreten; die einzelnen Andeutungen, wie die Worte Vrenchens an Sali: — „ich werde es aber nicht aushalten ohne Dich und doch kann ich Dich nicht bekommen, auch wenn alles andere nicht wäre, bloß weil Du meinen Vater geschlagen und um den

Verstand gebracht hast, dies würde immer ein schlechter Grundton unserer Ehe sein," — sind nicht genügend, um die ganze Tragweite des Schlusses zu begründen. Ueberflüssig, wenn auch nicht störend, erscheint die kurze Stelle, wo Keller den Leser auf das tragische Ende vorbereitet: „Die armen Leutchen mußten an diesem einen Tage, der ihnen vergönnt war, alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben und sowohl die verlorenen Tage der zarteren Zeit nachholen als das leidenschaftliche Ende vorausnehmen mit der Hingabe ihres Lebens." — Das Gespräch Vrenchens mit der Nachbarin, bei der sie ihr Bündelchen aufhebt, ist zu breit und übertrieben. Wenn dieses Gespräch überhaupt nicht überflüssig wäre, so könnte es jedenfalls kürzer gehalten werden, denn weder trägt es viel zur Charakteristik Vrenchens bei, noch wird dadurch die Frau Nachbarin auf bestimmte Weise in die Erzählung eingeführt.

Die Landschaftsbilder sind hier gleichwie in allen anderen Novellen Kellers kurz gehalten, desto eingehender die Genrebilder. Ein prächtiges Genrebild ist die Scene, in welcher die pflügenden Bauern Manz und Marti auftreten. Die Beschreibung der Schenke, die Manz zu Seldwyl in Miete nimmt, und die Schilderung des Bauernhofes des heruntergekommenen Marti zeichnen sich durch echt Rembrandtsche Umrisse aus.

„Romeo und Julia auf dem Dorfe" beansprucht eine besondere Stellung unter den Novellen der „Leute

von Seldwyla“; in keiner hat Keller mehr die tragische Saite berührt, um sie in der ganzen Fülle der traurigen Melodie ausklingen zu lassen, wie in dieser Novelle. — In den folgenden Erzählungen kehrt er zum Humor zurück und vergegenwärtigt andere Eigenarten des Seldwyler Lebens.

„Regula Amrain“ ist das stilvoll ausgeführte Bild eines seltenen Frauentypus. Diese Novelle gehört ungeachtet aller Mängel zu den besten in der Sammlung und hat die Frage der rationellen Erziehung als Ausgangspunkt. — Formell ungebildet übertrifft Regula durch die natürliche Kraft ihres einheitlichen Charakters die meisten gebildeten Frauen der höheren Gesellschaft. „Obgleich man nach gewöhnlicher oberflächlicher Anschauungsweise hätte meinen können, Frau Amrain wäre aristokratischer Gesinnung gewesen, weil sie die meisten Leute verachten mußte, unter denen sie lebte, so war dem doch nicht also; denn höher und feiner als die Verachtung ist die Achtung vor der Welt im Ganzen.“ — Ihr Mann, ein echter wohlbeleibter Seldwyler, „der eine ansehnliche Menge Fleisch, Fische und Wein verzehren mußte und mächtige Stücke Seidenzeug zu seinen breiten, schönen Westen brauchte, himmelblaue, kirschrote und großartig gewürfelte“, geht nach Amerika, um sich glücklich durch die Fernen durchzufressen, seine Frau und drei Kinder in Seldwyla zurücklassend. Die energische handfeste Regula gelangt in seiner Abwesenheit nach vielen Mühen in

den Besitz des städtischen Steinbruches und macht daraus ihren Lebensunterhalt. Ihr Werkführer verliebt sich in sie bis über die Ohren; da er aber keine Erwiederung erlangt, entschließt er sich an einem Abend, ihre Liebe zu erobern. Die Nachtscene, in welcher Florian zu Regula kommt und ihren unabhängigen Stolz zu brechen sucht, ist ein Meisterstück der realistischen Kunst. Keller hat hier nichts verschwiegen, malt die menschliche Natur ohne Schönthuerei, berührt das Wesentliche mit der natürlichsten Wahrheit, erschöpft, sozusagen, die ganze Situation, verliert jedoch nicht das Maß, erhebt nicht das Einzelne auf Kosten des Ganzen, verallgemeinert nicht die einzelnen Züge, sondern arbeitet mit dem Pinsel des echten Künstlers. In dieser Scene zwischen Regula und Florian hat Keller gezeigt, worin der wahre Realismus besteht.

Die Novelle „Frau Regula Amrain und ihr Jüngster“ ist von tiefer pädagogischer Bedeutung, aber die erzieherische Tendenz blickt zu unverholen hervor und streift zuweilen an eine trockene, unpoetische Gestaltung; besonders die langen Stellen, wo Regula ihrem Fritz die Notwendigkeit der Anteilnahme an den Wahlen zu verstehen giebt, ist zu weitschweifig und verfällt ins Prosaische. Ein Künstler wie Keller wäre imstande, das tendenziöse Vorhaben, das er hier aussprechen wollte, in verhülltere Form zu kleiden. Auch der „Grüne Heinrich“ weist ja eine ganze Reihe prosaischer Stellen auf, aber dort ist

das an und für sich Prosaische infolge des Zusammenhanges mit dem ausgedehnten poetischen Ganzen nicht so auffallend. In „Regula Amrain“ konnte es nicht der Fall sein, da die ganze Novelle sich wesentlich auf einer Tendenz aufbaut, die so lange dem künstlerischen Eindrucke nicht schaden würde, als sie bloß als einzelner Faden sich durch die Novelle hindurchziehen und keinen anderen tendenziösen Einschlag hinzunehmen würde. Die genannte Scene bietet einen solchen Einschlag.

Die erzieherische Tendenz ist auch allen anderen Novellen Kellers nicht fremd, aber sie geht ihnen nicht voran, sondern unmerklich aus ihnen hervor und ist mit dem ethischen Grundzuge in seinem Denken verbunden. Da Keller den Erscheinungen des menschlichen Lebens nicht so indifferent gegenüber steht, um sich über dieselben ganz zu erheben, muß er irgendwie seine eigenen Meinungen und Wünsche kundgeben. Vom wirklichen Leben ausgehend und von den Gegensätzen der menschlichen Natur angeregt, muß seine Kunst sowohl im Stamme wie auch in der Wurzel eine gewisse Tendenz verraten. Keller ist jedoch weit entfernt davon, vorgefaßte Gedanken in tendenziöser Entwicklung zum Besten zu geben oder seine eigenen Voraussetzungen und Meinungen dem Leser aufzudrängen. Seine Tendenz ist meistens organisch einheitlich, giebt sich in humoristischen Wendungen kund und erhebt sich auf einem echten Goldgrunde der Poesie.

Er schildert das Leben, wie es ist, nur faßt er die geschilderten Gegensätze so zusammen, daß sie notwendigerweise von tendenziöser Wirkung werden müssen. In einem Briefe an Auerbach schreibt er in Bezug auf das Tendenziöse: „Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können, ja, so seien sie und so gehe es zu." So lange seine Tendenz in dieser verstärkenden und verschönernden Richtung sich ergeht, kann man gegen sie nichts einwenden. Bisweilen aber verrät er seinen ethischen Geschmack zu stark und schwingt seine satirische Geißel zu hoch und lacht so unliebenswürdig, daß man ihm nicht ruhig zusehen kann. Die Strafe, die er im „Sinngedicht" den Brüdern der Baronin und in „Die drei gerechten Kammacher" Jobs und Fridolin zukommen läßt, ist grausam, besonders die Kammacher trifft das Schicksal zu stark. Böswillige Menschen sind ja Jobs und Fridolin nicht, nur dumm sind sie, gleichwie tausend andere ihresgleichen, die in der Welt herumlaufen. „Auf alle Punkte der Erde sind solche Gerechte hingestreut, die aus keinem anderen Grunde sich dahin verkrümmelten, als weil sie zufällig an ein Saugeröhrchen des guten Auskommens gerieten, und sie saugen still daran, ohne Heimweh nach dem alten, ohne Liebe zu dem neuen Lande, ohne einen Blick für die Weite und ohne einen für die Nähe, und

gleichen daher weniger dem freien Menschen, als jenen niedern Organismen, wunderlichen Tierchen und Pflanzensamen, die durch Luft und Wasser an die zufällige Stätte ihrs Gedeihens getragen worden." — Daß Keller der Frage von Schuld und Sühne nicht immer poetische Gerechtigkeit angedeihen läßt, ist wahr und man muß bei der Beurteilung seines dichterischen Wesens seiner Laune etwas nachsehen. Da er seinen Widerwillen gegen alles phrasenhafte, hohle und protzende nicht zurückdrängen kann, so ist es begreiflich, daß er diese widrigen Eigenschaften durchaus bestrafen muß; daß er aber den armen Jobs, außer der vorangegangenen Strafe, noch mit Selbstmord enden läßt, ist doch zu launenhaft. Launenhaft wird Keller immer, wenn ihm der Humor auf einen Augenblick versiegt, denn der echte Humor kennt nicht das hochnotpeinliche Halsgericht und läßt einen armen Teufel von Kammacher weiter laufen und in einem anderen Städtchen eine andere Züs Bünzlin, Tochter von achtundzwanzig Jahren mit einem Gültbrief von siebenhundert Gulden, finden und sich an diesen Gütern des Menschengeschlechtes erquicken. Denn warum soll sich Jobs der Kammacher aufhängen, während die unzähligen seiner Mitverschworenen und Genossen in der Gesinnungslosigkeit frei auf allen Straßen und in allen Zünften sich bewegen?

In der Novelle „Die drei gerechten Kammacher" erhält Kellers Humor einen ganz besonderen, baroken

Anstrich. Man muß sich an die poetische Individualität Kellers in allen ihren Bezügen gewöhnen, um einzusehen, worin der eigentliche Reiz solcher Novellen, wie „Die drei gerechten Kammacher", „Kleider machen Leute", „Der Schmied seines Glückes" und „Die mißbrauchten Liebesbriefe", besteht. Der Humor trägt darin eine rein germanische Prägung. Form und Inhalt der Kellerischen Werke wurzeln so tief im deutschen Geiste, daß sie ganz unübersetzbar sind und die kunstvollste Wiedergabe in einer fremden Sprache zu einer Parodie auf Keller werden muß.

Die Stelle in „Die drei gerechten Kammacher", welche der Beschreibung des mannigfachen Eigentums der Jungfer Züs Bünzlin gewidmet ist, gehört zu den Meisterstücken der Genremalerei. Kellers Genrebilder kennen nicht das gegliederte Eingehen ins einzelne, (man erinnere sich vergleichsweise an die ausführliche Beschreibung des Kosthauses in Balzacs «Père Goriot»); in Kellers Genrebildern heben sich die Einzelheiten symmetrisch vom Hintergrunde ab und hinterlassen den Eindruck ihres Zusammenhanges mit einem kunstvollen Ganzen, das unverwischbar in des Lesers Gedächtnis haften bleibt. Man vergegenwärtige sich nur die Beschreibung eines Sommernachmittags zu Seldwyla aus „Pankraz der Schmoller": „Auf dem kleinen Platze, wo die Witwe wohnte, war nichts als die stille Sommersonne auf dem begrasten Pflaster zu sehen; an dem offenen Fenster aber arbeiteten rings-

um die alten Leute und spielten die Kinder. Hinter einem blühenden Rosmaringärtchen auf einem Brette saß die Wittwe und ihr gegenüber Estherchen und nähte. Es waren schon einige Stunden seit dem Essen verflossen und noch hatte niemand eine Zwiesprache gehalten von der ganzen Nachbarschaft. Da fand der Schuhmacher wahrscheinlich, daß es Zeit sei, eine kleine Erholungspause zu eröffnen, und nieste so laut und mutwillig: Hupschi! daß alle Fensterchen zitterten und der Buchbinder gegenüber, der eigentlich kein Buchbinder war, sondern nur so aus dem Stegreif allerhand Pappkästchen zusammenleimte und an der Thüre ein verwittertes Glaskästchen hängen hatte, in welchem eine Stange Siegelack an der Sonne krumm wurde, dieser Buchbinder rief: Zur Gesundheit! und alle Nachbarsleute lachten. Einer nach dem anderen steckte den Kopf durch das Fenster, einige traten sogar vor die Thüre und gaben sich Prisen, und so war das Zeichen gegeben zu eine kleinen Nachmittagsunterhaltung und zu einem fröhlichen Gelächter während des Vesperkaffees, der schon aus allen Häusern duftete und zichorierte." Durch dieselbe Anschaulichkeit zeichnen sich aus die Schilderung der Habseligkeiten des Kabys in „Schmied seines Glückes" und die Beschreibung des Maskenzuges in „Kleider machen Leute."

Dem Helden der Novelle „Kleider machen Leute", Wenzel Strapinski, ist Keller sehr günstig gesinnt. Wenn aber unser Dichter jemandem gut ist, wird

er ihn unversehrt durch Dick und Dünn führen, destomehr, da Strapinski, obwohl ein merkwürdiger Kauz, doch im Grunde ein artiger Mensch ist; für solche Personen aber hegt Keller eine ganz besondere Vorliebe.

Die ganze Kollision der Novelle baut sich auf einem phantastischen Zufall auf. Strapinski trug nämlich einen dunkelblauen Radmantel, mit schwarzem Sammet ausgeschlagen, und hatte eine lobenswerte Gewohnheit, seine schwarzen Haare und sein schönes Schnurrbärtchen sorgfältig zu pflegen; dabei erfreute er sich auch blasser aber regelmäßiger Gesichtszüge. Er muß doch interessant ausgesehen haben, denn, als der vorüberfahrende Grafenkutscher ihm anerbot, den leeren gräflichen Wagen zu besteigen, wurde er im Gasthofe, vor welchem der Wagen stehen blieb und Strapinski ausstieg, für einen polnischen Grafen gehalten. Als er sich später gezwungenerweise in den Speisesaal begeben mußte, wo der Duft der aufgetischten kräftigen Suppe ihn vollauf des Willens beraubte, flüsterte die auf einen so seltenen Gast neugierige Köchin: „wie schön und traurig er ist! Gewiß ist er in ein armes Fräulein verliebt, das man ihm nicht lassen will! Ja, ja, die vornehmen Leute haben auch ihre Leiden!" — Freilich will dieser ganze Zwischenfall dem Leser nicht recht einleuchten, aber das ist nun einmal Kellers Manier — Anfang und Ende grillenhaft zu verknüpfen, um desto lebenswahrer die Mitte zu gestalten. Seine Phantasie

liebt es zu zeigen, daß sie ganz seltsame Ausgangspunkte finden und von den unglaublichsten Dingen heraus die Lebenswahrheit an den Tag ziehen kann. Je seltener die Situation, in die Keller seine Personen stellt, je wunderlicher deren äußere Erscheinung ist, desto mehr allgemein menschlicher Gehalt steckt in ihrem inneren Kern.

Es ist zwar nicht durchaus notwendig, die innere Wahrscheinlichkeit auf Kosten eines phantastischen Verhaltens gegen das Aeußere zu erkaufen, aber dieser baroke Zug zeichnet alle bedeutenden Humoresken aus und veranlaßt zu glauben, daß er im tiefsten Wesen der humoristischen Anlage begründet ist. Es scheint, als ob der Humor, um sich über die Gegensätze der Welt zu erheben, etwas darin verdrehen und verschieben muß, wenigstens äußerlich; um die Lebenstragik sich vom Leibe zu halten, muß er irgendwelche Maske anziehen, die einzelnen Gesichtszüge verlängern, der Wange eine unnatürliche Farbe verleihen, die Ohren etwas ausdehnen, den Mund zuspitzen, damit er in diesem Zustande mit desto größerer Aussicht auf Erfolg der Wahrheit beikomme. Diese Manier teilt Keller mit allen anderen großen Humoristen. Seine Phantasie sucht zuweilen verschlungene Seitenwege auf, aber sie ist so biegsam und erprobt in künstlerischer Haltung, daß sie bloß mit einer Narbe oder Schramme davonkommt. Sie strotzt zu sehr von Gesundheit und muß sich den einen und anderen mutwilligen Bockssprung erlauben, was ihr auch der Leser

niemals übel nimmt. Man verfolgt doch Kellers Erzählungen mit gespannter Neugierde, und wenn man sie durchgelesen hat, sagt man sich: es ist alles darin schön und wahr. Was die einzelnen grotesken Züge betrifft — die schaden den meisterhaften Schilderungen keineswegs; man schält doch bald den lebenswahren Inhalt aus der grillenhaften Hülle heraus und hat seine Freude an dem außerordentlichen Reichtum der poetischen Einfälle und Wendungen. Man sagt sich: wenn es auch im Einzelnen nicht gerade so zugeht, wie es Keller schalkhaft will, im Ganzen ist es zutreffend, wahr und naturtreu. Das Sonderbare an einigen Gestalten Kellers besteht darin, daß das Typische und Individuelle äußerlich zu sehr von einander getrennt erscheinen und diese Gegensätze durch eine phantastische Brücke verbunden werden.

Es ist nicht geradezu glaublich, daß ein Schneiderlein, wie Wenzel Strapinski, unter den Umständen, die uns Keller vorführt, die Amtsratstochter Nettchen heiratet, aber es steckt doch typische Wahrheit in der Schilderung des ganzen Charakters Strapinskis und Nettchens und ihrer Beziehungen zu einander. — Als der gute Wenzel sich nach der Entpuppung vor lauter Scham in die Dunkelheit des Waldes verkriecht, um sich dort nach Herzenslust auszuweinen, hat ihm Keller schon ganz vergeben und veranlaßt auch die Tochter des Amtsrates, ihm mitleidsvoll entgegenzukommen, da es Wenzel, so weit seine Gedanken in die Kindheit zurückreichten, nicht erinnerlich

war, daß er je wegen einer Lüge gestraft oder gescholten worden wäre, und „nun war er ein Betrüger geworden dadurch, daß die Thorheit der Welt ihn in einem unbewachten und so zu sagen wehrlosen Augenblicke überfallen und ihn zu ihrem Spießgesellen gemacht hatte.“ Und während er so bitterlich und reuig weint, ergreift der Dichter die Gelegenheit, mit einer äußerst wahren Bemerkung hervorzutreten: „Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Ueberzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramtes inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissenschaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Thun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegstiehlt; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Thorheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.“

So liebt es Keller, mitunter persönlich und direkt einen scharfen Dorn in das wohlgenährte Fleisch der Philister zu stechen, was die ästhetische Kritik ihm in

dieser Novelle weniger verübeln wird, als die tendenziöse, nachträglich gestrichene Tirade gegen die Auffassung der bürgerlichen Ehe am Schlusse von „Romeo und Julia auf dem Lande". Dort war es ein prosaisches Anhängsel, das dem poetischen Eindruck der kunstvollen Novelle nur störend im Wege lag, hier schadet die tendenziöse Einflechtung dem ganzen Eindrucke nicht, da die ganze Novelle einen baroken Anstrich trägt.

In den Erzählungen „Der Schmied seines Glückes" und „Die mißbrauchten Liebesbriefe" steht die Tendenz im Dienste einer humoristischen Behandlung. Fein und kunstvoll durchdringt der Humor die erste Novelle, die sich mit dem seltsamen Geschicke eines Mannes von bald vierzig Jahren befaßt, dessen Name angelsächsisch John Kabys und deutsch Hans Kohlköpfle war. Wie er nun zu einem Verwandten Adam Litumlei, „einem winzigen eisgrauen Greischen, nicht schwerer als ein Zicklein", gelangt, ihn vor einem zehn Fuß hohen Kaminspiegel, in einem Schlafrocke von scharlachrotem Sammet, mit eingeseiftem Gesicht findet und das letztere, ohne viel Aufhebens zu machen, auf die kunstvollste Weise rasiert — dies wird in der Novelle eingehend mit viel Humor erzählt. — Adam Litumlei besitzt seit sieben Jahren eine hübsche Person zur Frau, die gleich seinen früheren Weibern, von denen er sich scheiden ließ und welche seither „mit anderen Männern aus Bosheit Kinder gehabt", nicht abgeneigt

zu sein scheint, dem Beispiele ihrer Vorgängerinen zu folgen und darüber wohl auf dem Sofa tiefsinnig nachbrütet. Litumlei seinerseits hat das unerwartete Erscheinen seines ungekannten Großneffen John Kabys die lichtvolle Idee einer künstlichen Nachhülfe in Sachen der Familiennachkommenschaft eingegeben, „wie sie in der Geschichte in großen und kleinen Dynastien vielfach gebraucht wird". Um diese Idee zu verwirklichen, schlägt er nun John Kabys vor, als die Frucht eines tollen Jugendstreiches, als natürlicher Sohn von ihm, Adam Litumlei, aufzutreten. Keller schildert mit dem nur ihm eigenen Humor, wie sie beide, natürlicher Vater und natürlicher Sohn, gemeinschaftlich „ein Memoire, ein geheimes Familiendokument in der Form fragmentarischer Denkwürdigkeiten" in speziell zu diesem Ende geheim abgehaltenen Sitzungen verfassen. Das Dokument sollte ganz im stillen in ein zu gründendes Familienarchiv verschlossen werden, „um erst in künftigen Zeiten, wenn das Geschlecht in Blüte stände, an das Tageslicht zu treten und von der Geschichte des Litumleiblutes zu reden." Während Litumlei sich für seinen angeblichen Sohn nach einer geeigneten Frau unter den vornehmen Töchtern der Stadt umsieht, macht sich John Kabys an die nachdenkliche Frau seines angeblichen Vaters, die ihn mit dem verlangenden Blicke aus schmaler Augenzwinkerung gefesselt hat. Die daraus entstandenen Folgen veranlassen den Herrn Litumlei, niemals einen Jugend-

streich begangen zu haben, da er nun einen jungen Erben seines Namens vor sich in den Windeln sah. Und als John Kabys in Verzweiflung über das verlorene Glück, das er schon so fest in den Händen hielt, sich mit der Frage vorwagte: „Glauben Sie denn wirklich, daß das Kind das Ihrige sei?", wurde er aus dem Hause Litumleis fortgejagt und mußte nach Seldwyla zurückkehren, um als einfacher Nagelschmied sein weiteres Glück zu schmieden. Er lernt das Glück einfacher Arbeit kennen und wird von allen seinen schlimmen Leidenschaften gereinigt. „Dankbarlich ließ er schöne Kürbisstauden und Winden an dem niedrigen schwärzlichen Häuschen emporranken, das außerdem von einem großen Hollunderbaum überschattet war und dessen Esse immer ein freundliches Feuerchen hegte."

In „Die mißbrauchten Liebesbriefe" schlägt Kellers Humor eine schärfer zugespitzte Wendung ein. Das Drollige wird hier sogar übertrieben, die Satire auf die Schöngeister der neuen Sturm- und Drangperiode, die uns in Viggi Störteler und seinen tapferen Genossen vorgeführt werden, ist als Ganzes zu abstrakt und im Einzelnen zu grotesk gehalten; aber die Art und Weise, wie Störteler beschließt, seine Frau Gritli, als er sie in ihrem Häubchen am Spinnrädchen sitzen sieht, „mit rosigem Munde, mit stillbewegtem Busen und mit zierlichem Fuße", auf die Stufe seiner Muse zu erheben, ist äußerst charakteristisch und köstlich geschildert. Die Briefe, die er an seine

Muse schreibt, sind mit Rabelais'schem Humor wiedergegeben.

Ein recht drolliger Einfall ist, wie Gritli ihres Mannes Briefe durch den jungen Schulmeister Wilhelm beantworten läßt, indem sie dieselben mit kleinen Aenderungen an ihn adressiert und seine glühenden Antworten dem Störteler zusendet. Der Einfall ist phantastisch, aber an seine Ausführung wird kunstvoll die Charakteristik der einzelnen Personen geknüpft. Daß Keller den auf mythologische Fragen versessenen Schulmeister in die Schule führen und mit ihm einen gründlichen Reinigungsprozeß vornehmen wird, war vorauszusehen, nachdem wir dem Dichter seine erzieherische Ader einmal angefühlt haben. Wilhelm verliebt sich in Gritli, da er glaubt, die schönen Briefe seien an ihn persönlich gerichtet. Unterdessen reist Viggi lebensfroh in der Welt herum, trinkt Champagner, besucht fleißig das Theater und schreibt schwungvolle Briefe an Gritli, in der Hoffnung, nächstens seinen interessanten Briefwechsel zu veröffentlichen, damit ja das schöngeistige Pfund nicht unter dem Scheffel verborgen bleibe. In einer Nachschrift eines Briefes an seine Muse bemerkt er: „Ich habe mit Vergnügen gesehen, daß Spuren von vergossenen Thränen zwischen Deinen Zeilen zu sehen sind (wenn Du nicht etwa den Schnupfen hättest!). Aber gleichwohl, ich trage mich jetzt mit dem Gedanken, ob solche Thränen zwischen den Zeilen bei einer allfälligen Herausgabe im

Druck nicht durch einen zarten Tondruck könnten angedeutet werden? Freilich, fällt mir ein, müßte dann wohl die ganze Sammlung facsimiliert werden, was sich indessen überlegen läßt.“ — Der prosaische Taufname Gritli kann ihm selbstverständlich nicht gefallen, weshalb er auch seine Frau veranlaßt, ihre Briefe mit dem hochpoetischen Namen Alwina zu unterzeichnen. Viggi selber hat außer seinem Tauf- und Familiennamen noch einen ganz hübschen Schriftstellernamen: Kurt vom Walde. Auf der Rückkehr von der lustigen Reise steigt er auf der letzten Station aus und fängt an, mit dem Notizenbuche in der Hand in der goldenen Abendluft einen recht famosen Titel für den Briefwechsel auszudenken. „Er war zufrieden mit sich, mit der Welt, mit seiner Frau, mit dem Himmel und trug ein höchst wunderbares Hütchen auf dem Kopf, halb von Stroh, halb von Seide, dessen Band ihm auf den Rücken fiel. Im Grunde, sagte er, braucht es da keinen besonders künstlichen Titel! Das Einfachste wird das Beste sein, etwa die beiden Namen zusammengezogen, giebt ein feines klingendes Wort: Kurtalwino, Briefe zweier Zeitgenossen! Das ist gut, ganz gut!“ — Und wie er nun im Walde, den er zu durchschreiten hatte, übermütig-froh in die Melodie des Rinaldiniliedes einstimmt: Kurtalwino, rief sie schmeichelnd, Kurtalwino, wache auf! weckte er durch seinen Gesang den im Schatten einer Tanne sitzenden und in Gedanken versunkenen Wilhelm, der davon eilte und

eine Brieftasche zurückließ. Der Inhalt dieser hat sich bald dem neugierig darin lesenden Viggi als ein Teil seiner eigenen famosen Briefsammlung erwiesen.

Nun wird mit echtem Humor Störtelers Klage auf Ehescheidung beschrieben und eine neue Figur in die Novelle eingeführt — Käthchen Ambach, eine von den komischen Gestalten, in deren knapper und zutreffender Charakteristik Keller sich als vollendeter Meister giebt. Wilhelm muß zu seinem Leidwesen als Zeuge im Ehehandel Störtelers vor Gericht erscheinen, was dem auf den Schulmeister ohnedies scheel blickenden Pfarrer den günstigen Anlaß giebt, ihn von seiner Verweserstelle an der Schule zu entheben. So sieht sich Wilhelm gezwungen, eine praktische Thätigkeit in Angriff zu nehmen.

Der frühere Liebesfunke glimmt aber nach wie vor in seinem treuen Herzen, und Keller belohnt zuletzt seine Treue und Ausdauer, indem er ihn unter fein ausgedachten Umständen in die Arme Gritlis führt.

Die idyllische Szene, in welcher Wilhelm durch Gritlis Freundin auf die Probe seiner Treue und Standhaftigkeit gestellt wird, bildet einen wohlthuenden Gegensatz zu den vorangehenden Schilderungen, die sich auf die Ehescheidung und das Zusammenleben Störtelers mit seinem „kühnen Weibe“ Käther beziehen. Wilhelm besteht die Versuchung mit Erfolg und Gritli, einsehend, daß er also zu denjenigen gehöre, „bei denen keine Mühe verloren ist“, hält

mit ihm unter blühenden Bäumen eine fröhliche Hochzeit. Sie kauften sich ein schönes Landgut. „Wilhelm baute den Besitz mit Fleiß und Umsicht und mehrte ihn, so daß er ein angesehener und wohlberatener Mann wurde, während seine Frau in gesegneter Anmut sich immer gleich blieb. Wenn ein Schatten des Unmutes über den Mann kam oder ein kleiner Streit entstand, so entrollte sie ihre Locken, und wenn deren Macht nicht mehr vorhalten wollte, so strich sie dieselben wieder hinter die Ohren, worauf Wilhelm aufs neue geschlagen war. Sie hatten wohlerzogene Kinder, welche sich, als sie später heirateten, andere wohlerzogene zur Ehe herbeiholten."

In den „Leuten von Seldwyla" ist Realismus und Phantastik so innig verschmolzen, daß man sie nicht bestimmt von einander scheiden kann. Der Inhalt, oder genauer der reine Stoff, mit dem Keller in seinen Novellen arbeitet, ist nicht der Wirklichkeit unmittelbar entnommen, aber Kellers Phantasie ist an und für sich so realistisch, hält sich so fest an die Erde, daß sie zum voraus in sich die Strahlen der Wirklichkeit aufnimmt. Keller schickt diese Strahlen zu ihrer ursprünglichen Quelle zurück und somit erscheint die Wirklichkeit gleichsam als zweimal im Spiegel seines Schaffens gebrochen. Der Spiegel seiner Phantasie jedoch ist so scharf poliert und dessen Formen entsprechen dermaßen den Gesetzen der künstlerischen Optik, daß er die aufgenommenen Erscheinungen, wenn auch nicht immer symmetrisch, doch

hell und fest umrissen zurück giebt. — Der Inhalt in Kellers Novellen, ganz durch das Medium der Phantasie hindurchgehend, läßt im einzelnen die Abwesenheit der natürlichsten Gesetzmäßigkeit vermissen, aber die Form seiner Schöpfungskraft ist so real, daß der darin eingeschlossene Inhalt lebendige Wirklichkeit wird.

Die seltene Reinheit der Sprache in „Leute von Seldwyla" ist bewunderswürdig in der Art der Wiedergabe des mannigfachen Inhaltes; der Stil ist vielseitig in der Einheit und Ganzheit seines inneren Wesens und strömt aus sich Strahlen von verschiedener Form und Stärke aus.*)

Als eine selbständige dichterische Individualität hat Keller desto auffallendere Mängel, je größer seine Vorzüge sind. Niemand hält sich jetzt bei den Mängeln Shakespeares und Cervantes' auf, obwohl der prüfende Blick sie auch bei diesen über der Kritik stehenden Dichtern leicht zu entdecken vermag. Gewisse Mängel zu besitzen, ist noch kein Mangel an einem urwüchsigen Dichter. Was für originelle Vorzüge ein Dichter aufzuweisen hat, wie seine ganze Physiognomie aussieht, ist sie arm oder reich an Selbständigkeit, steckt hinter ihr ein starker oder ein befangener und nachahmender Geist — das ist die Hauptfrage, welche der kritischen Beurteilung zu Grunde liegen muß.

---

*) Mit feinem Verständnis hebt Otto Ludwig in seinen „Studien" das tiefe Kolorit des Kellerischen Stiles hervor.

Die dichterische Physiognomie Kellers trägt unregelmäßige Züge, aber das Merkwürdige dabei ist, daß auch seine Mängel so originell sind, daß wir, wenn wir einmal mit seinen Werken vertraut sind, sie durchaus nicht vermissen möchten. Darin besteht eben die Macht der selbständigen Persönlichkeit, daß ihre Mängel und Vorzüge unzertrennlich aus der Originalität ihrer ganzen Physiognomie hervorgehen.

In den Seldwyler Novellen ist die Kausalität, welche die einzelnen Begebenheiten verbindet, ohne Zweifel phantastisch: phantastisch ist die Liebe der drei Kammacher zu der Thörin Züs Bünzlin mit aller Seltsamkeit der damit zusammenhängenden Begebenheiten; der Schneider Strapinski, welcher sich für einen polnischen Grafen halten läßt, und der sein Glück schmiedende Kabys sind auch unwahrscheinliche Figuren; die Charakteristik Viktor Störtelers und seiner Freunde streift geradezu an Karikatur. Phantastik und Karikatur sind ja dem Kellerischen Talente durchaus nicht fremd, aber er versteht sie in gewissen Grenzen zu halten, so daß sie als einschneidender äußerer Gegensatz zum lebenswahr gezeichneten Inhalte erscheinen. Da die Wirklichkeit zu Keller nicht im Verhältnisse des Passiven zum unmittelbar Aufnehmenden steht und von seiner Individualität organisch durchkreuzt wird, trägt sie bei ihm bemerkbare Zeichen des Durchganges durch seine Phantasie.

Keller gruppiert in seinen Novellen Thatsachen und Begebenheiten so, daß hinter jeder Gruppe ein gewisser phantastischer Zug nicht zu verkennen ist, der aber die künstlerische Gestaltung der Stoffe nicht hindert, da er aus der erwähnten Beziehung zur Wirklichkeit hervorgeht und somit einen organischen Teil der ganzen dichterischen Manier ausmacht. Diese Manier im Zusammenhange mit dem phantastischen Zuge hat auch Keller veranlaßt, sich im Gebiete des Märchens und der Legende zu versuchen.

V.

Zwischen der märchenhaften Erzählung „Spiegel das Kätzchen“ im ersten Bande der „Leute von Seldwyla“, welcher 1856, und den „Sieben Legenden“, die 1872 erschienen, liegt ein Zeitraum von sechszehn Jahren. Während dieser Zeit hat Keller außer den „Sieben Legenden“, die gleichzeitig mit dem ersten Bande der Seldwyler Novellen begonnen wurden, fast nichts in die Oeffentlichkeit geschickt.

In dem Märchen „Spiegel das Kätzchen“ wendet sich Keller zum ersten Male der entfernten Vergangenheit zu. Das Märchenhafte und Phantastische lag ihm hier als selbständig ausgedachter Stoff vor, den er in die Form der lebendigen Realität zu gießen suchte. „Dieses Märchen,“ schreibt er an Fr. Th. Vischer, „ist stofflich ganz erfunden und hat keine andere Unterlage als das Sprichwort „der Katze den Schmeer abkaufen“, welches meine Mutter von einem unvorteilhaften Ankaufe auf dem Markte zu brauchen pflegte. Wo das Sprüchlein herkomme, wußte weder sie noch ich und ich habe die Komposition darüber ohne alles Vorgelesene oder Vorgehörte gemacht.“ In diesem Märchen zeigt sich Kellers Talent zuerst von derjenigen Seite, von welcher es noch reliefartiger in den „Sieben Legenden“ hervortritt.

Das Gerippe mittelalterlicher Legenden in poetische Formen kleidend und deren Inhalt in eigenartiger Richtung entwickelnd, konnte Keller seine dichterische Manier ganz besonders von der plastisch-malerischen Seite hervorkehren. Das Didaktische und Seltsame lag schon im Stoffe, so daß es ihm nur übrig blieb, das Vorhandene zu entwickeln. Desto stärker konnte die reinkünstlerische Seite zum Ausdruck gelangen. Trotz des legendenhaften Gegenstandes bleibt Keller auch in dieser Dichtung Realist. Der phantastische Stoff geht hier durch realistisch geprüfte Formen hindurch und wird den Gesetzen der Wirklichkeit unterworfen.

In den „Sieben Legenden" erscheint Keller als Protestant, der mit einem feinen ironischen Lächeln die Läuterung eines katholischen Heiligenstoffes verfolgt. Mit Recht hat er bemerkt: „es giebt geborne Protestanten und ich möchte mich zu diesen zählen." Da seine Anschauungen zu Feuerbachs ethischen Ansichten in naher Berührung stehen, so könnte man sein Verhalten zum Stoffe der Legenden ein anthropologistisches nennen. In der Quelle der Legende eine seltsame Mischung von Wirklichkeit und mystischem Gefühl erblickend, löst er dieses Gemisch in die ursprünglichen Bestandteile auf und gießt es in neue Formen um. — Während die Romantiker, indem sie die Legende zum poetischen Vorwurfe machten, nicht zum realen Kern, welcher hinter der legendaren Hülle steckt, vordrangen und den phantastischen Gegenstand

bloß in weiterer, übersinnlicher Richtung entwickelten, will Keller die Legende von der mystischen Höhe zurück auf die Erde führen. Der Standpunkt, von welchem aus er es unternimmt, wie auch die Tendenz, die er darin verfolgt, tragen Züge einer gesunden Ethik, welche auf dem Gleichgewichte zwischen den physischen, geistigen und moralischen Kräften in der Natur des Menschen beruht.

Was die „Sieben Legenden" besonders auszeichnet, ist die ruhige, von einem fein ironischen Zuge getragene Behandlung des Stoffes. Das naive Fabulieren, das in den mittelalterlichen Heiligensagen einen teilweise poetischen, teilweise tendenziösen Ausdruck fand, gesellt sich in Kellers Legenden zu einer modern-künstlerischen Auffassung. Die mittelalterlichen Grundzüge werden nicht verwischt, nur wird das ursprüngliche tendenziöse Vorhaben durch die Ironie ersetzt, die unmerklich aus der Behandlung hervorgeht. Die Ironie erscheint in den „Sieben Legenden" nicht als eine von außen her kommende Tendenz, sondern als ein in der modernen Auffassung begründeter Zug. Dieser besteht in einem unmerklich vor sich gehenden Ausdehnen der einzelnen Striche der mittelalterlichen Gebilde, „wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen". — Kellers Legenden sind somit nicht eine einfache Reproduktion und freie Nachbildung, noch dem poetischen Nacherzählen in den „Legenden"

Kosegartens ähnlich, sondern ein feines Weiterspinnen des ursprünglichen Fadens, ein sinniges Herausschälen der poetischen Bestandteile und deren schöpferische Weiterentwicklung.

Der Humor gelangt auch hier zur Geltung und liegt in der Eigentümlichkeit der bildlichen Vergleiche und Wendungen, die aufs kunstvollste in die Erzählung eingeflochten sind. Wenn Keller der gegebenen Situation einen baroken Zug abgewinnen kann, so thut er es auch hier mit einer gewissen Vorliebe; so beim Ausmalen der Gestalten von Guhl dem Geschwinden und Maus dem Zahllosen in „Die Jungfrau und der Ritter". Das Moderne tritt zuweilen in direkter Wendung hervor, wie in „Eugenia" der Vergleich: „das machte ihr eben zu Mute, wie wenn sie die unrechte Karte ausgespielt hätte, um modern zu reden, da es damals freilich keine Karten gab," oder in „Die Jungfrau und der Teufel": „der Brunnen bestand aus einer gewissen runden Schale, in welcher einige Teufel in der Weise, wie man heutzutage lebende Bilder macht, eine verführerische weiße Marmorgruppe schöner Nymphen bildeten."

Aus den überlieferten einzelnen Zügen sind in den „Sieben Legenden" ganze, individuelle Gestalten herausgearbeitet und auf das bestimmteste charakterisiert. Man stelle nur „Dorotheas Blumenkörbchen" und „Das Tanzlegendchen" neben die poetische Behandlung desselben Stoffes in Kosegartens Legenden „Die Tänzerin" und „Der Garten des Liebsten",

und man wird sehen, was Keller aus der einfachen und knappen Vorlage zu machen gewußt hat. Nicht nur hebt er die einzelnen Gestalten mit scharfer Plastik hervor, sondern symbolisiert auch die mittelalterliche Gefühls- und Gedankenrichtung in den feinsten Umrissen. Als in der Legende „Dorotheas Blumenkörbchen“ Theofilus sein christliches Glaubensbekenntnis mit dem Tode erkauft und mit der ihm als Märtyrerin vorangegangenen Dorothea in ewiger Seligkeit sich vereinigt, wird aus dem abstrakten Begriffe folgende lebensvolle und anschauliche Situation entwickelt: „So war Theofilus noch am gleichen Tage mit Dorothea vereinigt. Mit dem ruhigen Blicke der Seligen empfing sie ihn; wie zwei Tauben, die, vom Sturme getrennt, sich wieder gefunden und erst in weitem Kreise die Heimat umziehen, so schwebten die Vereinigten Hand in Hand, eilig, eilig und ohne Rasten an den äußersten Ringen des Himmels dahin, befreit von jeder Schwere und doch sie selber. Dann trennten sie sich spielend und verloren sich in weiter Unendlichkeit, während jedes wußte, wo das andere weile und was es denke, und zugleich mit ihm alle Kreatur und alles Dasein mit süßer Liebe umfaßte. Dann suchten sie sich wieder mit wachsendem Verlangen, das keinen Schmerz und Ungeduld kannte; sie fanden sich und wallten wieder vereinigt dahin oder ruhten im Anschauen ihrer selbst und schauten die Nähe und Ferne der unendlichen Welt. Aber einst gerieten sie in holdestem Vergessen zu nahe an das

krystallene Haus der heiligen Dreifaltigkeit und giengen hinein; dort verging ihnen das Bewußtsein, indem sie gleich Zwillingen unter dem Herzen ihrer Mutter entschliefen und wahrscheinlich noch schlafen, wenn sie inzwischen nicht haben hinauskommen können."

In „Der schlimm-heilige Vitalis" sind Vitalis, Iole und deren Vater mit solcher individuellen Bestimmtheit gezeichnet, daß diese Legende eher eine kunstvolle Novelle, als eine eigentliche Legende zu nennen ist. Dies gilt auch von der Legende „Eugenia". In „Eugenia", „Der schlimmheilige Vitalis" und „Die Jungfrau und der Ritter" tritt die ethische Tendenz am schärfsten hervor. Die gesunde Natur Kellers kann im Mönchstum nicht eine normale Erscheinung erblicken. Der ehrliche Asket Vitalis wird daher veranlaßt, seine Kräfte nicht in fruchtlosen Bemühungen um das Seelenheil der Courtisanen Alexandriens zu verbrauchen, sondern sich einer gesunden Lebensanschauung zuzuwenden. Den wunderlichen Blaustrumpf Eugenia, die den Einfall hatte, als verkleideter Bruder Eugenius den Mönchshabit anzuziehen, und es durch Fleiß und fromme Ausdauer bis zum Abt eines aus siebenzig Mönchen bestehenden Klosters gebracht, läßt Keller dem Studium der ehelichen Liebe und Treue sich hingeben, „ohne viel Worte zu machen, mit eben der gründlichen Ausdauer, welche sie der Philosophie und der Askese gewidmet hatte."

Die Plastik der Legenden Kellers übertrifft in mancher Hinsicht die ungewöhnlich plastische Darstellung in Flauberts « La légende de Saint-Julien l'hospitalier» ; die einfache und doch inhaltsvolle Sprache der „Sieben Legenden" ist von inniger Wärme durchdrungen und daher beweglicher als die gemeißelte und gefeilte Ausdrucksweise Flauberts.

Dieselbe Plastik begegnet uns auch in der Novelle „Dietegen". In dieser — der malerischesten unter den Erzählungen „Leute von Seldwyla" — hat Keller den Versuch gemacht, die geschichtliche Vergangenheit zu schildern. Die geschichtliche Novelle, als klar umrissene Art der epischen Poesie, ist jedoch Kellers Talente fremd. Er ist ein zu lebendiger Mensch, der mit seinem ganzen Wesen in der Gegenwart wurzelt. Ein kleines historisches Bild ohne eng umschließenden Rahmen zu zeichnen — das kann ihm noch gelingen; aber ein selbständiges Bild mit einem streng eingehaltenen geschichtlichen Motive zu entwerfen — liegt außerhalb der natürlichen Grenze seines Talentes.*)

In „Dietegen" ist der Versuch, die Geschichte zum selbständigen Vorwurfe zu wählen, lediglich auf Phantasie begründet, und die Schweiz zur Zeit der

*) Gegenüber C. F. Meyer äußerte er sich einmal, der Wirkung einer weiland geschehenen und überlieferten Sache sei er bei weitem nicht so sicher, als der Wirkung einer von ihm selbst angesehenen; in einer historischen Erzählung sei er wie mit Hunden gehetzt, weil er nie wisse, ob er in der Wahrheit stehe. (C. F. Meyer, Erinnerungen an Gottfried Keller. Deutsche Dichtung. IX. Band.)

Burgunderkriege bildet hier den blassen Hintergrund, auf welchen ersonnene Gestalten aufgetragen werden, die ebensogut zu jeder anderen Zeit leben und handeln könnten. In ihrer Charakteristik schließt Keller gleichsam von der Gegenwart zur Vergangenheit. Dietegen, Küngolt und der Förster, geschweige denn Violande, wachsen in der Novelle nicht aus dem geschichtlichen Boden heraus, sondern aus der erwähnten Gedankenschlußfolgerung des Dichters. Keller verpflanzt hier die an und für sich lebendig ausgedachten Gestalten seiner Phantasie in den Boden des fünfzehnten Jahrhunderts.

Dort, wo Keller mit der geschichtlichen Vergangenheit zu thun hat, verhält er sich zu ihr nicht als Psychologe, sondern als Maler. Ein geschichtliches Kostüm oder eine geschichtliche Landschaft stellt er mit feinem Verständnis dar, steht aber ziemlich fern all' dem, was sich auf geschichtlicher Psychologie aufbaut. Seinem Talente sind am nächsten entweder die lebendige Gegenwart, oder das Legendare — Gebiete, die dem Humor offen stehen. Da die geschichtliche Wirklichkeit keine humoristische Behandlung zuläßt, so ist der Ausschluß des Humors mit einem Abbruch an Kellers Fassungsvermögen verbunden. Der Hauptmangel seiner geschichtlichen Novellen liegt in der Abwesenheit scharfer historischer Charakteristik, er erzählt darin mehr auf Kosten der Geschichte, als daß er die Geschichte für sich sprechen ließe.

Unter Kellers historischen Erzählungen ist eine

gewisse Fülle des Inhaltes nur der letzten der „Züricher Novellen“ („Ursula“) eigen, in welcher in ziemlich ausgeprägten Zügen die Zeit und die Bestrebungen der Wiedertäufer in der Schweiz umrissen werden. Die erste der „Zürcher Novellen“ („Hadlaub“) hat malerische Feinheiten aufzuweisen, läßt jedoch die scharfe Herausarbeitung des Geschichtlichen vermissen. Der Inhalt handelt von der Entstehung der bekannten Sammlung der Minnesängerlieder, welche den Namen des Zürcher Ritters aus dem dreizehnten Jahrhundert, des Besitzers des Schlosses Manegg und bekannten Liebhabers der Poesie Rüdiger Manesse trägt. Bekanntlich war es Bodmer, der zuerst die viel bestrittene Vermutung aufbrachte, die Abschrift dieser Sammlung sei von dem schweizerischen Minnesänger Hadlaub ausgeführt worden. Die Liebe Hadlaubs, des Bauernsohnes aus der Umgebung von Zürich, zu Fides, der unehelichen Tochter des Konstanzer Bischofs Heinrich von Klingelberg und der Aebtissin des Zürcher Klosters Kunigunde, ist die Grundfabel der Novelle, deren sonstige Mängel durch ein prächtiges Kolorit ersetzt werden.

Die weitere Erzählung der Schicksale des Kodex von Manesse bildet den Inhalt der Novelle „Der Narr auf Manegg“. Die Figur des Narren Buz Falätscher ist prägnant gezeichnet und wird in Zusammenhang mit dem im Jahre 1409 stattgefundenen Brande gebracht, der das Schloß Manegg einäscherte.

In der dritten der „Züricher Novellen“, „Der

Landvogt von Greifensee“, wendet sich Keller wiederum der eigentlichen Goldader seines Talentes, dem Humor, zu. Diese Novelle gehört zu dem Besten, was Keller geschaffen. Die anziehende Gestalt Salomon Landolts, seine Junggesellenwirtschaft und sein „weiblicher Husar“, die Haushälterin Marianne, wie sie in Landolts Charakterbild von David Heß geschildert sind, waren der geeigneteste Stoff für die dichterische Individualität Kellers. Es war dies alles lebendigste Wirklichkeit, die nur auf einen Charaktermaler wartete. Viel verwandtes mag wohl Keller in seinen Neigungen und Geschmacksrichtung mit Landolt gehabt haben, so daß er manchen Zug zur Ausmalung des Bildes aus seiner eigenen Auffassung hergeben konnte.

In den fünf kleinen Erzählungen, die auf die Charakteristik der fünf einstigen Liebesflammen Landolts angelegt sind, sehen wir den eigentlichen Grundriß der meisten Keller'schen Frauentypen vor uns. Das Einflechten verschiedener und doch in einem Mittelpunkte zusammentreffender Erzählungen in eine kleine Novelle wie „Der Landvogt von Greifensee“ zeigt einen formellen Zug an Keller's Schaffen, der sich noch entschiedener in der Gestaltung des „Sinngedichtes“ kund giebt. Das Cyklische an dem Gruppieren seiner Novellen beruht bei Keller entweder auf Lokalfarbe, wie in den „Leuten von Seldwyla“, geht aus ästhetischen Rücksichten hervor, wie im „Sinngedicht“, oder baut sich

auf gemischten Motiven auf, wie in den „Züricher Novellen“.

Der Zusammenhang der ersten drei „Züricher Novellen“ ist kein organischer; es ist, als ob der Dichter zuerst die Erzählungen geschrieben und erst nachträglich den Gedanken gefaßt habe, sie durch Einleitung und Nachwort zu verbinden. „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ und „Ursula“ hängen nur durch den Ort der Handlung zusammen, welcher der ganzen Sammlung den Namen giebt. Die erstere Novelle ist bereits im Jahre 1861 veröffentlicht worden. Der Gedanke, eine Reihe Züricher Erzählungen zu schreiben, war in Keller schon achtzehn Jahre vor dem Erscheinen der „Züricher Novellen“ reif. In einem Briefe an Auerbach vom 25. Juni 1860 lesen wir: „Ich habe vor, wenn der Herr will, wie die Mucker sagen, nach und nach eine Reihe Züricher Novellen zu schreiben, welche, im Gegensatz zu den Leuten von Seldwyla, mehr positives Leben enthalten sollen. Zu diesen soll dann auch die Fähnleingeschichte kommen.“ Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß dem Dichter schon damals die Umrisse aller späteren Züricher Erzählungen vorgeschwebt haben. Er hatte augenscheinlich bloß den Vorsatz gefaßt, einen Züricher Rahmen durch Erzählungen in dem positiven Geiste der Fähnleinnovelle auszufüllen, wobei er jedenfalls den Namen der Vaterstadt dem Inhalte strenger anzupassen gedachte als Rudolf Töpffer in den « Nouvelles Genevoises ».

In der Reihe der übrigen „Züricher Novellen“ nimmt sich das „Fähnlein der sieben Aufrechten“ zu aktuell aus, als daß man berechtigt wäre zu vermuten, der Verfasser hätte schon zu Beginn der sechziger Jahre in den gefaßten Rahmen auch historischen Inhalt hineintragen wollen. Keller lebte damals noch ganz in der Gegenwart und schaute hoffnungsvoll in die Zukunft. „Es war,“ sagt er in dem autobiographischen Rückblick, „der schöne Augenblick, wo man der unerbittlichen Konsequenzen, welche alle Dinge hinter sich schleppen, nicht bewußt ist und die Welt für gut und fertig ansieht.“ — Die freiheitlichen Ansichten geben der Novelle „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ eine frische und gesunde Farbe. Der intelligente Arbeiter der vierziger und fünfziger Jahre ist hier in maßvollen charakteristischen Zügen festgehalten. Obschon der Dichter daraus kein Hehl macht, daß er mit dem angeborenen Idealismus seiner Aufrechten sympathisiert, hält er sich dennoch von jeder Uebertreibung fern und schildert lebendige Gestalten, wie sie nur Erfahrung und Beobachtung eingeben konnten. — Während in dem Arbeiter Hediger und dessen sechs Kameraden die Bestrebungen der politischen Freiheit verkörpert sind, zu welchen diese einfachen Leute auf Grund eines gesunden gesellschaftlichen Sinnes gelangen, sollte augenscheinlich Hedigers Sohn Karl einen weiteren Schritt auf dem Wege des plebejischen Selbstbewußtseins machen, der aber in

der Novelle nicht klar umrissen hervortritt. Man erfährt nur aus einem Briefe an Auerbach, daß Keller anfangs den Schluß dahin auszuführen trachtete, den alten Zimmermann von Karl verlangen zu lassen, er solle wieder zum Handwerk zurücktreten, wenn er die Tochter wolle, denn seine Talente und seine Bildung hätten den rechten Wert nur, wenn er seinen angeborenen Stand damit ziere.

In den nachfolgenden Werken — in den Novellen des „Sinngedichtes" und in „Martin Salander" — erhalten die oben hervorgehobenen Züge an Kellers Talente wenn auch keinen durchaus neuen, doch in ihrer weiteren Entwicklung originellen Ausdruck, wobei im „Sinngedicht" das rein-künstlerische Element vorherrscht und in „Martin Salander" der Realismus, welcher öfters aus dem Humor in eine strenge Satire umschlägt.

Das „Sinngedicht" besteht aus Novellen, die in einen nicht enge anschließenden Rahmen gefügt sind, ohne den Anspruch zu machen, den Gegenstand ganz zu erschöpfen oder ihn psychologisch zu gestalten. Es sind echte Novellen, kunstvoll gefaßte Erzählungen, in denen das Erzählertalent Kellers am lebhaftesten hervortritt. Er malt hier keine psychologischen Charakterköpfe, vertieft sich nicht in Seelenregungen und Seelenstimmungen, sondern führt bloß fein entworfene Skizzen aus. Keller der Erzähler ist in diesen Novellen unnachahmlich; er erzählt ohne zu eilen, aber auch ohne sich lange bei den Einzelheiten auf-

zuhalten, er lenkt die ganze Aufmerksamkeit des Lesers auf einige hervorragende Punkte, aber so, daß man von denselben die ganze Gruppe überschauen kann. Obschon Keller dabei nicht alles genau motiviert, versteht er es doch, des Lesers zweifelhaftes Bedenken durch eine humoristische Wendung zu beschwichtigen. Keller ist es im „Sinngedicht" nicht um die tieferen Beziehungen des Innenlebens, sondern um die Krystallisierung äußerer Vorgänge zu thun. Um das Verhältnis seiner Phantasie zum Gegenstande der Novellen „Das Sinngedicht" genau zu bezeichnen, müßte man sagen, die Handlung bewege sich darin nicht in drei, sondern in zwei Dimensionen. Der Dichter wäre berechtigt, seinem „Sinngedicht" die Vorrede zu Cervantes' Musternovellen voranzusetzen: „Meine eigentliche Absicht war, einen Billardtisch aufzustellen, zu dem jeder kommen könnte, um sich ohne Gefahr, ohne Schaden für Seele und Leib zu unterhalten. Ehrbare und angemessene Uebungen nützen eher als schaden. Nicht immer ist man in der Kirche, nicht immer verweilt man in Hauskapellen, nicht immer sitzt man über Geschäften. Es giebt Stunden der Erholung, wo der gedrückte Geist ausruhen kann; zu diesem Zwecke pflanzt man Alleen, sucht man Quellen auf, ebnet man Hügel und legt mit Fleiß Gärten an."

Keller ist es gelungen, in die Form der alten Novelle einen neuen Inhalt hineinzutragen, daher nimmt er als Novellist, als Fortsetzer und Entwickler

der Novelle als selbständige Dichtungsart eine besondere Stelle in der Litteratur ein. Die eigentliche Novelle ist das Schoßkind der frühen Renaissance, als die Romantik des Mittelalters und die Kunstauffassung der Antike ungeteilt in die Dichtung der neueren Zeit übergiengen. Der letzte Novellist, der den ganzen Inhalt der Novelle erschöpft hat, war Cervantes. In ihm hat die Romantik des Mittelalters ihren letzten harmonischen Ausklang gefunden und nach ihm beginnt die rationalistische Epoche in der europäischen Litteratur. Der Novellist der neueren Zeit muß in seinem Talente den romantischen Zug mit dem rationalistischen verschmelzen, und bei keinem unter den modernen Dichtern entsteht dieser Zusammenhang so organisch aus der ganzen dichterischen Anlage, wie bei Keller.

Als wahrer Humorist liebt er, seine Erzählungen, wenn sie auch gleich der Novelle „Regine" im „Sinngedicht" ein tragisches Grundmotiv haben, in lichtvolle Formen zu kleiden. Das Tragische ist ihm eine Ausnahmeerscheinung, die daher nur in seltenen Fällen zur Sprache kommen soll.

Aber Keller ist weit entfernt davon, ein selbstzufriedener Mensch zu sein, der dem Leben einen unkritischen Wert zuschreibt. Sein Optimismus ist der Glaube an die vernunftgemäße Entwicklung der Menschennatur, was ihn jedoch nicht hindert, in „Martin Salander" sich mit kritischer Schärfe zu dem gesellschaftlichen Leben unserer Zeit zu stellen. Dort,

Das Satir. gilt hier offenbar als unkünstler.

wo Keller zu scharf wird, hört er auf humoristisch zu sein und fängt an satirisch zu werden. Abgesehen von einigen schönen Partien seines letzten Werkes, ist die Tendenz desselben eine durchaus satirische und wird mit zu wenig künstlerischen Mitteln erreicht. Vom ästhetischen Standpunkte hat „Martin Salander" zu wenig poetischen Gehalt und ist mit einer gewissen Trockenheit der Darstellung ausgeführt. Die Grundidee, die der Dichter in seinem letzten Werke zu entwickeln suchte, könnte wohl am besten die Selbstzersetzung des Parlamentarismus genannt werden, wie sie nunmehr im Zusammenhange mit der Ausartung des Charakters und der Gesinnungslosigkeit der politischen Vertreter in allen Ländern vor sich geht.

Keller blieb seinen demokratischen Ueberzeugungen sein Leben lang treu. „Martin Salander" ist keine poetische Satire auf die demokratische Regierungsform, sondern auf die politische Gesinnungslosigkeit.

C. F. Meyer.

I.

Die historisch epische Dichtungsart ist nach dem Drama das am festesten umschlossene Gebiet des poetischen Darstellens; sie wird nicht auf unmittelbares Durchdringen der naheliegenden Wirklichkeit begründet, verlangt von dem Dichter nicht die Fähigkeit des nahen Beobachtens, sondern die Fähigkeit, sich in die Vergangenheit zu versetzen, in der Vergangenheit zuerst mit den Gedanken zu leben und dieselben in lebendige Empfindungen und Vorstellungen zu verwandeln. — Der Dichter des Historischen muß eine besondere Vorliebe für die Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart haben, um das Vergangene lebendig und treu in seiner Phantasie wiederspiegeln zu lassen.

Der Dichter des Historischen muß auch ein überwiegendes Reflexionsvermögen besitzen. Er muß von einem durch geschichtliche Anschauung und poetische Perspektive gewonnenen Hintergrund Charaktere abheben, die, kraft ihrer historischen Bedeutung, ungewöhnliche Erscheinungen des menschlichen Typus bilden. Er muß das Vermögen besitzen, Krafterscheinungen der menschlichen Gattung, wie sie sich in den Geistes- und Gemütseigenschaften von Ausnahmenaturen, im Zusammenhange mit einer gewissen historischen Zeit, zum Vorschein kommen, treu und anschaulich

darzustellen. Ein dramatischer Zug darf seinem Talente nicht fehlen, denn die Fähigkeit, eine geschichtliche Epoche in sich aufzunehmen nud dichterisch zu verarbeiten, wenn es auch in epischer Form geschieht, setzt eine dramatische Ueberwindungskraft voraus, ein vorangehendes Auffassen und Durchdringen des Stoffes, ohne daß dabei das Subjektive sich auf selbständige Weise geltend machen könnte.

Um die widerspruchsvolle Gegenwart zu überwinden und poetisch zu gestalten, ist der Humor notwendig. Der Humor ist die seltene Gabe, welche mit einer Eigenart des Temperamentes und einem besonderen Thatsächlichkeitsgefühl zusammenhängt. Den tiefen Reflexionsmenschen geht der Humor gewöhnlich ab, da ihr Empfinden sich mehr der Vergangenheit und Zukunft als der Gegenwart zuwendet.

Meyer gehört zu diesen tiefen Reflexionsnaturen. Das Denken über sich und über die Welt trifft bei ihm nicht in einer festen Thatsächlichkeit und Einheit zusammen, seinen Empfindungen geht der reale Gehalt ab, welcher sie durch eine feste Scheidewand von der Reflexion trennen würde; er hat nicht in seiner Seele die ursprüngliche, naturfeste Ruhe, um die Gegenwart zu durchdringen und die Welt von allen Seiten zu umspannen. Das Naturell Meyers behauptet sich im Epos, wie das Naturell Grillparzers im Drama. Der Ausgangspunkt beider ist die Innerlichkeit, welche ihre eigenen Schranken durchbrechen muß, um zu künstlerischem Gehalt zu gelangen, beide

gehen sie von ihrer eigenen Subjektivität aus, um die Vergangenheit zu erfassen, und erst auf dem langen Wege von ihrem eigenen Ich zur Wirklichkeit streifen sie das Subjektive ab. Nur ist Meyer eine freier entwickelte Individualität als Grillparzer, denn er setzt sich ungezwungener über die Hemmnisse der Reflexion hinweg. Bei Grillparzer liegt zwischen der Kälte seiner Verstandesanalyse und der ungezähmten Leidenschaftlichkeit seines Gefühles eine Kluft, die zu überschreiten ihm selten gelingt; sein Verhältnis zur äußeren Natur ist leidend, schroff, da er in seinem Innern die Wirklichkeit nicht vollständig verarbeiten kann; es bleibt ihm immer ein Stück Welt, mit welchem er wohl durch das Denken, aber nicht durch die Phantasie fertig zu werden vermag. Bei Meyer ist der Gegensatz zur Außenwelt nicht so schroff. Nicht die Natur, sondern die Erscheinungen seiner eigenen Seele geben den Nährboden zu seiner Reflexion ab; er vermag die Welt zu überwinden, die Natur macht ihm keine großen Sorgen, aber er kann das in seiner Seele Verarbeitete zu keiner geschlossenen Einheit bringen. Es ist das Zarte und Feinfühlende an Meyers Naturell, das öfters störend in die künstlerische Ruhe hineingreift; er fühlt die geringsten Feinheiten an den Erscheinungen des Geistes, vermag sie jedoch nicht mit seinem Denken zu decken, da das Denken infolge der Allgemeinheit der Begriffsthätigkeit sich unerbittlich über die Feinheiten des Gefühles hinwegsetzt.

Sein Naturell hat Meyer in die Vergangenheit geführt, dorthin, wo er die Wirklichkeit in weit umfassenderem Maße als in der Gegenwart überwinden zu können glaubte. Zur künstlerischen Gestaltung des Geschichtlichen ist der Humor entbehrlich; die historische Vergangenheit hat vermöge ihrer abgeschlossenen, fern gerückten Wirklichkeit zu wenig unauflösbare Gegensätze, um humoristische Züge zu bieten, da das Historische der Idee näher gerückt ist als der lebendigen Vorstellung. Die geschichtliche Vergangenheit trägt gleichsam eine lebendig gewordene Idee in sich, welche sich zuerst im Kopfe des Dichters als Einheit wiederspiegeln muß, um später in mannigfaltige Verzweigungen auseinanderzufallen, die der Dichter aus dem Keime der Idee auf Grund seiner anschauenden, in den historischen Thatsachen sich zurecht findenden Phantasie folgerichtig entwickelt.

Die Reflexion Meyers ist keine sehnsuchtsvolle, nach der Zukunft drängende, keine ganz und gar lyrische; sie wendet sich der Vergangenheit zu und hat einen epischen Boden, auf welchem sie sich frei bewegt; daher hat das Talent Meyers ein umfassendes Wirklichkeitsgebiet in seinem Besitze, eine Welt, die, wenn auch nicht immer eine Breite, so doch eine Tiefe und Höhe aufzuweisen vermag, mit anderen Worten: eine ganze Welt. Der echte Künstler muß eben mehr oder weniger eine ganze Welt besitzen.

Hätte die Reflexion Meyer ganz absorbiert und

ihm bloß das Innenleben zur Verfügung gestellt, so wäre sein Talent ein begrenztes. Meyers Phantasie aber bewegt sich in verschiedenen Dimensionen, welche von ihr vollauf bewältigt und ausgefüllt werden, sie hat eine reiche Mannigfaltigkeit von Bewegungskraft. Zwar geht ihr das Naturwüchsige ab, das den Grundzug von Kellers Schöpfungsvermögen bildet; Meyer umspannt nicht die Welt und das Leben mit der ruhigen, bewußten, sinnlichen Kraft Kellers, er erhebt sich nicht in die Höhe aus dem Boden der unmittelbaren Wirklichkeit; um poetische Gestalten zu schaffen, sieht er sich immer gezwungen, in die Geschichte einzukehren und Gegebenes zu verarbeiten. Er kann die rauhe Luft der Gegenwart nicht vertragen, seine Phantasie nährt sich von Studien und Reflexionen, sie atmet eine künstliche Luft ein und es gehört schon ein echtes Talent dazu, um das Künstliche dabei, gleich Meyer, in ein Künstlerisches zu verwandeln. Was Keller an Feinheit und Geschmeidigkeit, das geht Meyer an Urwüchsigkeit ab. Während Keller ein massives, wenn auch von außen nicht ganz ansehnliches, doch im Innern desto reicher ausgestattetes Haus bewohnt mit einer herrlichen und weiten Aussicht auf Berge und Wälder, von einem Garten umgeben, in welchem die köstlichsten und schmackhaftesten einheimischen Früchte gedeihen, bewohnt Meyer eine äußerst schöne Villa, deren Außenseite von fein gemeißelten Karyatiden getragen wird und an deren Wänden die prächtigsten Freskobilder auf das ge-

schmackvollste und ausgesuchteste Heim eines geschulten Künstlers hindeuten.

Meyer ist ein liebenswürdiger Gastfreund, er besitzt überaus feine Manieren; seine Konversation und sein Denken zeichnen sich durch unübertreffliche Eleganz aus; der Galantuomo steckt ihm im Nacken, jede seiner Bewegungen ist unberechenbar fein, auch seine Reflexionsunruhe bewegt sich in abgemessenen Grenzen und ist einer angeborenen Feinheit unterworfen, welche kein lautes Klagen, keine schmerzliche Geberde gestattet. Auch seinem Schmerze weiß Meyer einen elegant-poetischen Ausdruck zu verleihen. Das Geistesaristokratische an seinem Talente gebietet ihm äußere Ruhe, wenn auch sein Inneres ein heftiger Kampf durchwühlt.

Die Prosa der menschlichen Wirklichkeit ist ihm fremd. Er wird von allem Großartigen, Vornehmen angezogen. Die Seelenkämpfe der ausnahmsweise angelegten Naturen sind ihm genau bekannt; er kennt die Ursachen und psychischen Vorgänge einer großen Leidenschaft, die Zusammensetzung eines geschichtlichen Charakters.

Sein Denken stört nicht sein künstlerisches Schaffen, wenn es auch das letztere beeinflußt. Er sucht immer um jeden Preis objektiv zu sein. Es ist ihm unangenehm, seine eigene Meinung zu verraten; er fürchtet, mißverstanden zu werden; auch ist ihm sein Inneres zu teuer, als daß er es der Oeffentlichkeit preisgeben könnte Es mangelt ihm die derbe

Offenheit Kellers, der sich wenig um die Meinung der Leute kümmert und von ihnen mitunter in einem Tone spricht, den nur die freie, scheulose Kenntnis des Menschen und seiner Schwächen eingeben kann. Keller weiß, daß eine allzugroße Höflichkeit eher Mißachtung als Achtung einflößt; Meyer hingegen ist zu liebenswürdig, als daß er im geringsten derb sein könnte. Er glaubt vielmehr den Leuten gegenüber nicht höflich genug zu sein und wird auch unter ihnen niemals populär.

Seine besondere Vorliebe für die „Uebermenschen" ist eine dichterische Spezialität, die nicht jedem zugänglich ist und ein feines Gefühls- und Denkvermögen erfordert. Meyer ist zu wenig Naturmensch und nimmt zu wenig Anteil an den gewöhnlichen Menschenschwächen. Er lebt abseits von der öffentlichen Straße und ist zu sehr in sich und in die Anschauung der Vergangenheit vertieft, als daß er durch die Oberfläche der widerspruchsvollen Gegenwart an das Volkstümliche sich gebunden fühlen könnte. Die Nichthelden Kellers müssen ihm in die weite Ferne gerückt werden, um die Staffage zur Schilderung eines echten Heldenschlages abzugeben; in der Gegenwart haben sie für ihn zu wenig poetischen Reiz.

Indem Meyer auf jede Weise objektiv sein will, hat er auch dafür seine guten Gründe. Objektiv kann er jedoch bloß bei der Behandlung geschichtlicher Sujets sein, denn die Gegenwart ist durch sein feines

und liebenswürdiges Denken ausgefüllt. Hier läßt ihm die tiefe Reflexion nicht die nötige Ruhe, hier ist er nervös und im Nachdenken über die Zweckmäßigkeit des Daseins wie auch der menschlichen Entwicklung befangen; hier stellt er an sich gar oft die Frage, was die Menschheit in der Zukunft erwarte, wohin die große Krankheit, die sie jetzt durchmacht, sie bringen werde. In solchen Augenblicken, wenn er zu weit in die Zukunft sieht, umschleiert ein düsterer Nebel seine Sinne. In diesen kritischen Augenblicken, da Meyer über das Endziel des menschlichen Lebens zu tief nachdenkt, umfaßt ein weitgehender Zweifel mit kalten Klammern seine Seele und seine Gedanken irren an den Grenzen des Nichtseins herum. Im Wahnsinn offenbart sich gleichwie im Traume die Triebfeder einer starkausgeprägten Individualität. Der tief denkende Mensch trägt ja nicht umsonst eine Maske, und nicht jeder vermag bewußt alle fünf Akte des Lebensdramas hindurch die Maske beizubehalten. Meyer brach in der letzten Szene unter dem Drucke der Gedankenwucht zusammen.

Meyer hat kein einziges Mal seinen Gefühlen unmittelbaren Ausdruck gegeben; er zog es vor, auch dann künstlerisch zu erscheinen, wenn sein Gemüt von tiefen Zweifeln umstrickt war. Und deshalb ist er auch eine typische Erscheinung des Zwiespaltes zwischen Kunst und Wirklichkeit. Künstler ist er mit jeder Faser seiner Seele, er fühlt und denkt

in Bildern, er sucht nur das Vollendet-schöne; schön ist's aber bekanntlich überall, „wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual". Wäre Meyer der Kellerische Humor eigen, er hätte an dem malheur d'être poète nicht so viel gelitten, er hätte den kleinen Menschen mit seinen kleinen Interessen nicht verschmäht. Allein dann wäre er nicht Meyer; individuell ist aber der Mensch auf seine eigenen Kosten, wer es nicht auf seine eigenen Kosten ist, ist eben nicht individuell.

Meyer fehlt die gesunde Sinnlichkeit; er steht in keinem festen Verhältnis zur Außenwelt, er hat kein festes Zutrauen in die Zweckmäßigkeit der Natur und darum stellt er auch desto größere Forderungen an die Kunst. Indem die Natur keine genau abgemessenen Grenzen und Schranken kennt und sich nicht allzu peinlich an die Gesetze der Logik hält, flößt sie zuweilen Meyer durch ihre ungezügelte Mannigfaltigkeit Furcht ein und er flüchtet sich dann in die Arme der Kunst. Erst an dieser Warte angelangt, vermag er das verschlungene Weben der Naturkräfte zu erfassen. Wenn er auch ursprünglich die Naturerscheinungen voll und ganz aufnimmt, er giebt sie wieder „mit den feinen Fingerspitzen des Kunstgefühls", in knappen, ausgesuchten Zügen. Als ob er sich fürchtete, zu viel zu sagen, zieht er es vor, zu wenig zu schildern. Man sieht gleich, daß er zu hohe Forderungen an die Kunst stellt, daß die Kunst ihm Lebensanschauung ist. Seine

Naturschilderung kennt kein unmittelbares Empfinden. Sein Augennetz nimmt alles in der Natur auf. Er hat ein weites Auge für die Farben und ein feines Ohr für die Töne in der Natur, aber er versteht nicht, ihr mannigfaltiges Wechselspiel nachzuahmen, ihre verschlungenen Bewegungen nachzubilden; seiner Phantasie haftet etwas Starres, Bildhauerisches an. Er scheint den Geiz für ein gesundes Laster zu halten; bisweilen ist er förmlich geizig, er gönnt seinen Naturschilderungen keinen Ausblick, er umrahmt seine Landschaft von allen Seiten; man sagt sich: hier wäre am Platze eine weitere Aussicht, ein näheres Eingehen, ein ausgedehnteres Bild. Einige Striche, künstlerisch abgegrenzt, in geschlossener Knappheit und weiter zur Handlung! Alles ist bei ihm auf die Handlung abgesehen. Auch in psychologischer Motivierung ist er nicht weitläufig, er deckt nicht den seelischen Apparat von allen Seiten auf, er vertieft sich nicht in Seelenanalysen, er beschreibt nicht einen seelischen Vorgang in der Mannigfaltigkeit des bewußten und unbewußten Gehaltes; es ist bloß die Psychologie der Handlung, auf die es ihm ankömmt. Da die Handlung in seinen Novellen eine geschichtliche ist und er es liebt, seine Gestalten „ihren vollen Wuchs mit den Mitteln und an den Aufgaben der Zeit" erreichen zu lassen, so schließt er dadurch das tiefe Eindringen ins Unbewußte aus. Alle Personen seiner Novellen fußen in einem festen historischen Boden und atmen die Luft der Zeit ein.

In der Geschichte, in dem Gewordenen erblickt Meyer gleichsam einen künstlerischen Prozeß, dem er mit allen Mitteln seines Talentes nachzugehen sucht. Dabei sieht er es hauptsächlich auf das markierte Hervortreten des Individuellen ab. Er ist zu sehr Geistesaristokrat, um die geschichtliche Persönlichkeit mit den Strömungen der Zeit in eins zu verschmelzen. Er weiß, daß in der Geschichte das Individuelle eine bestimmend-eingreifende Wirkung auf die Umgebung hat. Die Auffassung des Verhältnisses des Persönlichen zur historischen Umgebung ist bei Meyer eine echt dramatische. Es giebt in seinen Novellen Szenen und Abschnitte, bei deren Lektüre man überhaupt vergißt, daß man eine Novelle vor sich hat. Und dennoch hat Meyer kein einziges Drama geschrieben. Dazu fehlte ihm das Vermögen des Ineinandergruppierens im Raume, die Kausalität seines Zusammenfassens ist eine zeitliche. Aber die Handlungen seiner Gestalten haben eine dramatische Anschaulichkeit und sind von einem festgeschlossenen Raum umgeben. Die Motive in der Seele des Handelnden sind an knappe Momente gebunden. Es ist eine Mischung von epischen und dramatischen Bestandteilen in Meyers Talente. Er schlägt zuweilen die Tiefe in eine Höhe um, und dann ist er dramatisch; immer sich auf der Höhe zu halten vermag er nicht und er kehrt auf die Bildfläche des Epos zurück. Im Epos bleiben ihm noch dramatische Erinnerungen übrig; man sieht, wie er sich

Mühe giebt, in die Höhe zurück zu kommen; es ist ihm unbequem auf der Ebene, auf welcher Keller sich so behaglich fühlt; aber er hat nicht immer die nötige Kraft, um die verlassene Höhe zu erreichen. Dieses Gemisch so verschiedenartiger Elemente verleiht den Novellen Meyers ihre Eigentümlichkeit.

Es ist, als ob man sähe, wie Meyer sich Mühe giebt, die Tiefe seiner Reflexion mit objektivem Inhalte auszufüllen. Er beneidet die weltumspannende Ruhe Goethe's. Aber nicht jedem ist diese Ruhe gegeben; sie läßt sich zeitweilig im geringen Maße auch aneignen, aber der unsichere und schwankende Besitz ist quälend. Das treffendste Symbol für Meyers Poesie sind die Worte Pescaras an Victoria beim Anblicke eines Bildwerkes mit der Unterschrift Presenza und Assenza: „Die Gegenwart ist frech. Die Abwesenheit aber, die vergißt, ist gedankenlos. Ich preise die gegenwärtige Abwesenheit: die Sehnsucht." Die freche Gegenwart gehört nicht ins Gebiet seines Schaffens; in der Lyrik preist Meyer die gegenwärtige Abwesenheit und in der Novelle wendet er sich dem Schatten der Vergangenheit zu. Die ganze Welt im Brennpunkt der Kunst erblickend richtet er alle seine Sinne auf das Gewordene, nicht auf das Werdende. Die Natur muß ihm Geschichte geworden sein, um ihm Modell sitzen zu können. Der Sonnenaufgang von gestern steht lebendiger vor ihm als der von heute. Seine Empfindung muß durch den Gedanken hindurchgehen, um sich zu lebendigem Bilde zu gestalten. Deshalb

geht seiner Schöpfungskraft die Unmittelbarkeit ab. Sein Schaffen ist durchdacht, gemessen und wurzelt in bewußten Prinzipien. Sein Empfinden ist nicht frisch genug, um vor die Natur hinzutreten und sie zum Zweikampfe herauszufordern, er hat nicht die nötigen Waffen dazu.

Es giebt nicht nur ein kühnes Denken, es giebt auch ein kühnes Empfinden. Kühn empfinden bedeutet — vor den rauhen Wirkungen der vielgestaltigen Natur nicht zurückschrecken, keine künstlerische Scham der Natur entgegenbringen, mit frischem Mut in ihre Tiefen hineindringen, ohne zu fürchten, sich darin zu verlieren. Sagt ja Meyer selbst:

„Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses;
Das Herz, auch es bedarf des Ueberflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen."

Die Empfindungen müssen von überfließenden Anregungen ausgehen, unmittelbar aus der Berührung mit der Außenwelt hervorquellen und einen lebendigen Bestandteil der aus ihnen hergeleiteten Vorstellungen und Gedanken ausmachen, dann wird die Phantasie aus einer unmittelbar frischen Quelle hervorsprudeln, alle Hindernisse beseitigen und unter dem Einflusse des ästhetischen Bewußtseins eine Kunst schaffen, welche aus der Natur hervorgeht und zugleich die Natur überwindet. Das ist die Kunst Meyers nicht. Auf dem Wege vom Empfinden zur Phantasie findet sie das Medium der Reflexion vor.

Meyer gebietet über seine Phantasie; sie ist äußerst sittsam, geschmackvoll, klassisch in ihren Wendungen und Bildern, keiner überschwenglichen Formen, keiner pittoresken Farbe sich bedienend. Es ist mehr die Phantasie des Bildhauers als die des Malers. Man wünscht zuweilen, sie möchte ihre Fittiche ausbreiten und eine weite Ferne eröffnen; es würde unserer Lunge wohlthun, etwas frischere Luft einzuatmen, wir möchten uns mehr im Grünen ergehen, des Vollendeten weniger genießen, in den Gruppen der herrlichen Bilder manche weniger vollendete, weniger durchdachte und mehr durch naturwüchsige Frische sich auszeichnende erblicken. Meyer erlaubt sich weder einen überflüssigen Strich, noch eine freie Wendung. Sein Stil ist äußerst scharf geprägt, auf das Wesentliche, sozusagen auf die Synthese angelegt. Auch dort, wo Meyer analysiert, hat er vor sich den leitenden künstlerischen Gedanken, von welchem aus er es unternimmt. Aber er setzt seinen Spaten an der rechten Stelle an und holt aus der Tiefe lauter Goldkörner, die er unversehens in seinen Schilderungen umherliegen läßt.

Wenn er bisweilen einen pathologischen Zustand schildert, so kennt ihn Meyer in den geheimsten Falten, aber er beschreibt ihn nicht, er entwirft ihn bloß in knappen Zügen. Welche psychologische Tiefe liegt nicht in der gedrängten Schilderung des Wahnsinnes der Gräfin Olympia in „Hochzeit des Mönchs“: „Wenn natürliche Stimmungen sich unmerklich in-

einander verlieren wie das erlöschende Licht in die wachsende Dämmerung, wechseln die ihrigen in rasendem Umschwung von Hell und Dunkel zwölfmal in zwölf Stunden. Von beständiger Unruhe gestachelt eilt das elende Weib aus ihrem verödeten Stadtpalast auf ihr Landgut und aus diesem in die Stadt zurück, in ewigem Irrgange. Heute will sie ihr Kind einem Pächterssohn vermählen, weil nur Niedrigkeit Schutz und Frieden gewähre, morgen wäre ihr der edelste Freier kaum vornehm genug.... So brennt und friert sie im Wechselfieber der schroffsten Gegensätze, ist nicht nur selbst verrückt, sondern verrückt auch, was sie in die wirbelnden Kreise ihres Kopfes zieht."

So wenig braucht Meyer, um einen pathologischen Seelenzustand zu zeichnen. Er trägt nicht die Fackel der Analyse in die dunkeln Seitengänge der menschlichen Seele herunter, er hebt bloß das Dunkle zum Licht empor; die Seelenerscheinung interessiert ihn nicht in ihren einzelnen Teilen, sondern in ihrem geschlossenen und wesentlichen Inhalte; er vergißt niemals, daß der Mensch, wenn er auch von einem überwiegenden Impulse bewältigt wird, in der Kunst als einheitliches, unzergliedertes Wesen auftreten muß. In allen Seelenschilderungen Meyers herrscht eine gewisse Symmetrie vor, er verweilt nicht bei seelischen Kollisionen, die ihm mehr als jedem anderen zugänglich sind, er hebt bloß die Hauptzüge hervor und überläßt dem Leser, die entworfene Zeich-

nung zu vervollständigen. Allein die letztere läßt sich bei Meyer nicht leicht ergänzen, da die bildhauerische Starrheit seiner Phantasie die hervorgehobenen Charakterzüge durch feste Grenzen von dem seelischen Hintergrunde abschließt. Der aufmerksame und tiefer eindringende Leser wird jedoch gewahr, daß das abgrenzende und vornehme Bewußtsein, welchem Meyers Phantasie huldigt, eine mit Mühe errungene Tugend ist. Im Grunde ist die Phantasie Meyers das Schoßkind des Unbewußten und bloß aus Furcht, sich im Dunklen zu verlieren, hat sie sich entschlossen, die prüfende Aufsicht des ästhetischen Bewußtseins anzuerkennen. Wäre dies nicht der Fall, so wäre über die Schöpfungen Meyers nicht eine solche wehmütige Resignation ausgegossen. Es ist keine natürliche, mit dem inneren Wesen seiner Seele verbundene Ruhe, welche seinen Werken die vornehme Gestalt verleiht, sondern eine erworbene, mit Mühe errungene, entsagende Ruhe. „Nicht jeder hat mit heiler Haut in der Hölle gelustwandelt"; Meyer hat augenscheinlich zu lange in der Hölle geweilt, um das Verworrene, Unbewußte und Dämonische ganz abstreifen zu können, und ist mit inneren Wunden davongekommen, die er, gleich seinem Pescara, auf die vornehmste Weise zu verbergen sucht. Er weiß wohl, daß die Narben tötliches Gift tragen, aber er hat sich schon gewöhnt, vornehm vor die Welt zu treten, und lebt manchmal dem Selbstbetruge, sich jede Gefahr auszureden. So ist die erkünstelte Ruhe

zu erklären, die er über seine Schöpfungen ausbreitet, die aber im Grunde auf ein verborgenes Weh hindeutet; so ist es zu erklären, warum seine Sprache hinter ihren gemeißelten Ausdrucksformen eine gewisse Nervosität verspüren läßt. Seine Sätze sind kurz, zuweilen abgebrochen, seine Sprache fließt nicht in breiter Ausdehnung und epischer Behaglichkeit, es ist ihr vielmehr eine dramatische Unruhe eigen; sie scheint zu sagen: ich fürchte mich alles zu äußern, was hinter mir steckt, ich erliege der Wucht der Gedanken, zu deren Ausdruck ich geschaffen bin; es sind dort schwindelerregende Tiefen, vor denen ich zurückschaudere.

Die Sprache Meyers ist äußerst schön, aber sie strotzt nicht von männlicher Kraft und ist zu wenig sinnlich; sie steht mit Geistern in entfernter Verbindung und scheint bloß aus Notwendigkeit in den Fesseln des Diesseits zu liegen. Es ist der sich Fesseln anlegende Gedankengang Meyers, welcher seiner Sprache das Siegel aufdrückt. Man sieht, Meyer möchte seine Arme freier ausstrecken, allein es geht ihm wie seinem Dante: „Der Druck der auf ihn gerichteten Aufmerksamkeit und die sozusagen in der Luft fühlbaren Formen und Forderungen der Gesellschaft ließen ihn empfinden, daß er nicht die Wirklichkeit der Dinge sagen dürfe, energisch und mitunter häßlich, wie sie ist, sondern ihr eine gemilderte und gefällige Gestalt geben müsse. So hielt er sich unwillkürlich zwischen Wahrheit und schönem Schein und redete untadelig.“

II.

Seinen Beruf als Dichter faßt Meyer ernst auf. Er leidet am Leben, an das er zu hohe Forderungen stellt. Es sind keine vorgemachten Empfindungen, keine geheuchelten Gefühle, denen er in seinen lyrischen Gedichten einen in klassisches Gewand gehüllten Ausdruck giebt. Es zittert in ihnen die Flamme des heiligen Feuers, das ein Stück seines innigsten Wesens zu verzehren droht:

„Eine Flamme zittert mir im Busen,
Lodert warm zu jeder Zeit und Frist,
Die, entzündet durch den Hauch der Musen,
Ihnen ein beständig Opfer ist.

Und ich hüte sie mit heil'ger Scheue
Daß sie brenne rein und ungekränkt;
Denn ich weiß, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt."

Er dichtet, weil er dichten muß; es ist ihm Bedürfnis, der Fülle seiner aus der tiefsten Seele fließenden Gedanken poetische Formen zu verleihen, er hat das künstlerische Verlangen, in das Chaos des drückenden Unbewußten Maß und Form hineinzutragen. Er sucht sich von dem Drucke der inhaltsschweren Empfindungen zu befreien, was er am leichtesten durch die Lyrik vermag. Deshalb behauptet er auch mit Recht von seinen lyrischen Gedichten:

„Was da steht, ich hab' es tief empfunden
Und es bleibt ein Stück von meinem Leben.
Meine Seele flattert ungebunden
Und ergötzt sich drüber hinzuschweben."

Seine Gedichte sind Ausschnitte aus seinem eigenen Leben, Befreiungsakte seines quälenden Bewußtseins. Hinter ihrer schönen Hülle pulsiert ein unruhiges Blut, das zuweilen die feste Form zu durchbrechen droht und ihr eine etwas ungesunde Röte verleiht. Es geschieht immer, wenn er die scheidende Grenze zwischen seinem eigenen in leidenschaftlicher Glut entbrannten Innern und der ihn umgebenden Außenwelt aus dem Auge verliert. Seine Sinne verwirren sich dann und fließen ineinander, seine Phantasie schweift dann in der weiten Ferne des Unerreichbaren und, auf Erden zurückkehrend, fühlt sie noch tiefer und unheilbarer den inneren Riß.

„Ein zu Tod gehetztes Wild", flüchtet sich der Dichter in das Dickicht des Waldes. Die letzte Glut der Sonne quillt längs den glatten Stämmen.

„Keuchend lieg' ich. Mir zu Seiten
Blutet, siehe, Moos und Stein —
Strömt das Blut aus meinen Wunden?
Oder ist's der Abendschein?" —

Dies ist der symbolische Ausdruck für die innere Zerrissenheit seiner Seele, welche im Anblick der kalten Gesetzmäßigkeit der Natur verblutet. Die leidenschaftliche Glut des tiefen Empfindens trägt jedoch den Grund der Auflösung in sich und kann nicht von

langer Dauer sein. Die menschliche Natur bewegt sich in Gegensätzen, und das allzuscharfe Zuspitzen eines Gegensatzes muß notwendigerweise zu dessen Schwächung führen. Der Dichter flüchtet sich wiederum in die Arme der Natur. Sein Schmerz hat ausgetobt, sein Herz hat sich beruhigt, er hört allmählich auf, in den Wunden seines gekränkten und unzufriedenen Gemütes zu wühlen, sein Empfinden wird klarer, abgegrenzter, ruhiger und die schwüle Luft, die ihm Kopf und Herz verwirrt, kühler und abgeklärter. Er sucht wiederum „den dunklen Hort und seines Wipfelmeeres gewaltig Rauschen" auf. Er will kein fruchtloses Klagen mehr erheben, die Natur ist taub und stumm den Klagen des empfindenden Menschen gegenüber. Sie verlangt, daß man die Bedeutung der ehernen Zeichen ihrer Sprache mit Gleichmut erfasse. Und der resignierende Dichter wendet sich an die Natur:

„Jetzt rede du, ich lasse dir das Wort!
Verstummt ist Klag' und Jubel. Ich will lauschen."

Aus der Entsagung schöpft er neue Kräfte für sein Dichten und Trachten. Er ist zur Ueberzeugung gelangt, daß die Selbstüberwindung das strenge, aber auch das einzige Gebot der Lebensweisheit sei, daß, wenn schon der Mensch einen zu tiefen Blick in die Lebensabgründe geworfen hat, ihm nichts anderes übrig bleibe, als die Erinnerungen an das Gesehene mit Erscheinungen der Lebensthatsächlichkeit zu verweben, den Endzielen des Daseins den

Rücken zu kehren und das innere Auge dem mittleren Kreise zuzuwenden, in welchen das Menschenleben von der Natur gebannt ist.

Zwar kann das tiefe Denken nicht im Gewühle der menschlichen Wirrnisse, nicht im Kampfe der Historie gedeihen:

„Wer in der Sonne kämpft, ein Sohn der Erde,
Und feurig geißelt das Gespann der Pferde,
Wer brünstig ringt nach eines Zieles Ferne,
Von Staub umwölkt — wie glaubte der an Sterne?"

Der tiefe Mensch wird immer die Einsamkeit aufsuchen, um sein Empfinden und Denken rein und klar zu erhalten. Aber die Einsamkeit trägt zugleich den Grund zur Verschiebung der Seelenkräfte, führt zur einseitigen Entwicklung der Nerventhätigkeit auf Kosten des einheitlichen Bewußtseins und zur Entfremdung gegen die Außenwelt. Wenn man aber den scharfen Sinn für die kleinen Züge in Natur und Menschenleben eingebüßt hat, wenn das Auge nur fähig ist, Allgemeinheiten zu erfassen, ist man für die Kunst verloren. Die Poesie verlangt eine scharfe Beobachtungsgabe und die zu tiefe Reflexion untergräbt die Ader der lebendigen Kunst.

Meyer hat die seinem Talente drohende Gefahr überstanden; er fand in seiner Seele die Ueberwindungskraft und hat mit deren Hilfe über den Abgrund der Reflexion eine Brücke geworfen, auf welcher er ohne Gefahr von der inneren zur äußeren Welt gelangen konnte. Zwar vermag er nach wie vor

der Außenwelt kein Uebergewicht über seine inneren Stimmungen zu verleihen und ist immer gezwungen, auf dem Wege zur Außenwelt einen verstohlenen Blick in die unter ihm sich ausbreitende Tiefe zu werfen; er tritt etwas reflexionstrunken und befangen vor die Natur hin. Aber eben dieser Zug verleiht der Meyerischen Lyrik ihr Sondergepräge, welches in der Fähigkeit zur anschaulichen Symbolisierung tiefer Gedanken besteht. Die Symbolik Meyers ist äußerst tief, sie schöpft ihre Vergleiche aus einer tiefen Mannigfaltigkeit von Berührungspunkten zwischen den Seelen- und Naturkräften. Bisweilen aber treibt Meyer die Symbolik in seinen lyrischen Gedichten bis zur Unverständlichkeit, wie z. B. in „Dryas“, „Gelöschte Kerzen“, „Die Rehe“ u. a. Dies kommt davon, daß er die Tiefe seiner Gedanken nicht immer mit seiner Phantasie decken kann, ohne daß dabei Zwischenglieder des ursprünglichen Gedankenbildes verloren giengen. Seine lyrischen Gedichte sind keine ungehemmten Ergüsse frischer Empfindungen, seine lyrischen Strömungen sind kondensiert und eingedämmt, die Empfindungen und Gefühle von einander getrennt und bloß durch einen unterirdischen Kanal vereinigt. Da Meyer mit keinem freien Ergusse von Gefühlen zu thun hat und seine Gleichnisse sich nicht unmittelbar auf die Empfindung beziehen, bedient er sich der knappsten Ausdrücke, der kürzesten Sätze. Wenn man z. B. das kleine Gedicht „Auf Goldgrund“ liest, sieht man deutlich, wie Meyer aus einem ganzen

Zusammenhange von Empfindungen und Gedanken die hervorstechendsten und ausgeprägtesten hervorholt und sie durch ein plastisches Band vereinigt.

Die ganze Lyrik Meyers ist eine ununterbrochene Symbolik, und dort, wo er in der letzteren übertreibt, erinnert er an die englischen Präraphaeliten. Er stellt gewöhnlich seine Gruppen in plastischer Gestalt hin und verlangt, daß man sich darin zurechtfinde. In vielen seiner lyrischen Gedichte ist das ursprüngliche Empfinden hinter Symbolen verschlossen, die sich nicht leicht lösen lassen. Deshalb ist Meyer auch in seiner Lyrik ein Dichter für Auserwählte, die sich in seine poetische Eigenart vertiefen können. Bildhauerlyrik ist eine seltene poetische Abart, und die Lyrik Meyers mahnt an fein gehauene Marmorgruppen.

Eine solche Gruppe ist das Gedicht „Erntegewitter“; von einer seltenen Plastik ist das Gedicht „Das Heute.“ In „Nachtgeräusche“ heben sich die Gleichnisse wie gemeißelte Reihen vom Hintergrunde des Stimmungsbildes ab. Dem Gedichte „Der schöne Tag“ verleihen das rasche Hervortreten der Vergleiche, die knappen, gleichsam zugehauenen Züge eine sich scharf abprägende Anschaulichkeit. Die Gegensätze der Naturerscheinungen erfaßt Meyer in ganz eigentümlichen Beziehungen, wie z. B. das Gleichnis:

„So zuckt aus roter Schiffslatern'
Ein Blitz und wandert auf dem Schwung
Der Fluth, gebrochnen Lettern gleich.“

Oder die Strophe im kleinen Gedichte „Requiem“:

„Bei der Abendsonne Wandern
Wann ein Dorf den Strahl verlor,
Klagt sein Dunkeln es den andern
Mit vertrauten Tönen vor.“

Eine unvergleichliche Plastik kommt im Gedichte „Die Jungfrau“ zum Ausdruck:

„Der Schöpfer senkt sich sachten Fluges
Zum Menschen, welcher schlummernd liegt;
Im Schoße seines Mantelbuges
Ruht himmlisches Gesind geschmiegt:

Voran ein Wesen, nicht zu nennen,
Von Gottes Mantel keusch umwallt,
Des Weibes Züge, zu erkennen
In einer schlanken Traumgestalt.

Sie lauscht, das Haupt hervorgewendet,
Mit Augen schaut sie, tief erschreckt,
Wie Adam er den Funken spendet
Und seine Rechte mahnend reckt.

Sie sieht den Schlumm'rer sich erheben,
Der das bewußte Sein empfängt;
Auch sie sehnt dunkel sich, zu leben
An Gottes Schulter still gedrängt —

So harrst du vor des Lebens Schranke,
Noch ungefesselt vom Geschick,
Ein unentweihter Gottgedanke,
Und öffnest staunend deinen Blick.“

In „Ueber einem Grabe“ gedenkt der Dichter an einen verstorbenen Jüngling,

„Dessen Augen wie zwei Sonnen brannten,
Dessen Blicke Seelen unterjochten,
Dessen Pulse stark und feurig pochten,
Dessen Worte schon die Herzen lenkten.“

Mit welcher plastischen Kraft vergegenwärtigt der Dichter „die blasse Jagd“ des Lebens, die dem Verstorbenen erspart wurde:

Voran ein Zecher,
In der Faust den überfüllten Becher!
Weh'nde Locken will der Buhle fassen,
Die entflatternd nicht sich haschen lassen,
Lustgestachelt rast er hinter jenen,
Ein verhülltes Mädchen folgt in Thränen.
Durch die Brandung mit verstürmten Haaren
Seh' ich einen kühnen Schiffer fahren.
Einen jungen Krieger seh' ich toben,
Helmbedeckt, das lichte Schwert erhoben.
Einer stürzt sich auf die Rednerbühne,
Weites Volksgetos beherrscht der Kühne.
Ein Gedränge, Kämpfen, Ringen, Streben!
Arme strecken sich und Kränze schweben —

Meyer ist schon über den Wert des Lebens mit sich im Klaren. Das Leben ist eine Aufeinanderfolge von Erscheinungen, die aus einer Verschmelzung materieller und geistiger Triebe hervorgehen. Die alte Nutzlosigkeit behält unter den tausenderlei Formen, die sie annimmt, denselben Kern. Der Dichter sieht aufmerksam diesem Spiele zu, er ist nicht erbittert, es ruht ein heller, golddurchwirkter Schimmer über seiner Resignation:

„Das Spiel, das wir im Alpenthale dort
Getrieben, Freund, wir spielen's heut noch fort.
Wann neben uns das süße Licht erbleicht,
Wir steigen, bis von neuem wir's erreicht.
Wir springen rüstig über Stock und Stein
Und mitten wieder in den Tag hinein,
Und noch einmal und noch einmal,
Bis uns entschlüpft der letzte Lebensstrahl."

Der Resignation Meyers mischt sich kein Haß und kein Trotz bei, sie ist bei ihm nicht festgeschlossen und energisch, wie in denjenigen Gedichten Leopardis, wo der Pessimismus gemildert wird und sich über die Verzweiflung erhebt. Dazu ist Meyer zu vielseitig in seinem Denken und zu wenig herausfordernd in seinem Auftreten. Er schließt sich von der Welt ohne Haß ab und läßt ihr von einer gewissen Höhe, nicht des Denkens, vielmehr des Empfindens ihren freien Lauf. Er sehnt sich nicht nach dem Tode und ruft nicht die Erlösung des Nichtseins herbei; er will nicht den sterbenden Gladiator spielen; weder greift er zersetzend in die Welt ein, noch sucht er mit den Beziehungen des Himmels zur Erde eine Veränderung vorzunehmen. Der unwiderstehliche Wahrheitsdrang gehört nicht zu seinem Wesen, er ist nicht grausam genug, den bunten Schleier der Maja in Fetzen zu zerreißen; aber auch das, was er dahinter erblickt, genügt, um den Riß in seiner Seele empfindlich zu machen. Er liebt bloß an den Grenzen des Nichtseins zu wandeln, ohne jedoch

einen weiteren Sprung zu wagen. Seine Resignation ist die dämmernde Grenze zwischen Tag und Nacht, das allmähliche Austönen der Lebensakkorde. Dieser Stimmung giebt ihren besten Ausdruck das Gedicht „Im Spätboot." Noch anschaulicher schimmert sie durch das Gedicht „Eingelegte Ruder" hervor.

Das Leben trägt unzählige Gegensätze in sich, und wer sie einmal, gleich Meyer, erkannt hat, muß auch das mächtige Verlangen verspüren sie zu vereinigen. Es sollte eigentlich unmöglich sein, Unerreichbares zu wollen, aber der Wunsch nach dem Unmöglichen ist dennoch möglich. Meyer gehört zu den eigenartigsten Phantasten. Er spricht einmal den innigsten Wunsch aus, in einem Wesen alles Schöne, was ihm je auf Erdenwegen entgegentrat, konzentriert zu sehen:

„Was ich Tiefstes, Zartestes empfunden,
Wär' an dieses blonde Haupt gebunden,
Und in eine Schlummernde vereinigt,
Was mich je beselig und gepeinigt."

Er weiß, daß die sogenannte Wirklichkeit an den flüchtigen Augenblick gebunden ist. Die Vergangenheit tritt nicht in ihrer reinen Gestalt vor uns, sie bildet einen verarbeiteten Bestandteil der Gegenwart. Dem nervösen Menschen fehlt der ausgeprägte Gegenwartssinn, das Gleichgewicht seiner Seele ist in die Tiefe der Vergangenheit verschoben. Das, was er in der Vergangenheit gesehen und empfunden hat, taucht in ihm nach einer gewissen Zeit lebendiger

und anschaulicher als im Augenblick des Sehens und Empfindens auf. Es ist bekannt, daß nervösen Menschen, wenn sie etwas zum ersten Male sehen, öfters vorkommt, als ob sie es schon längst irgendwo gesehen haben. Meyer ist eine solche nervöse Natur. Nichts geht an ihm unbemerkt vorüber, es sei die Bank, auf welcher er einmal auf Reisen einen Alten sitzen gesehen, es sei eine alte Brücke, die in ihm eigentümliche Gedanken hervorruft:

„Mit einem luftgewobnen Kleid
Umschleiert dich Vergangenheit,
Und statt des Lebens geht der Traum
Auf deines Pfades engem Raum."

Da Meyer in Bildern denkt, so verbindet er mit jedem empfundenen Gegenstande eine geschlossene Reihe von Vorstellungen, die sich allmählich zu einem ganzen Bilde vereinigen. Das scheinbar unbedeutendste Motiv, wie z. B. die Schlußfrage im Gedichte „Der Kaiser und das Fräulein", giebt ihm Anlaß, ein ganzes historisches Bild auszumalen. — Er steigt zum Römerturm empor, er sieht ein armes Weiblein scheu am Gange vorüberschleichen und aus Furcht vor Gespenstern das Kreuz schlagen. Da hört er im Eppich neben sich flüstern:

„... Freund, in deinem Leben
Ist auch ein Ort, wo die Gespenster schweben!
Führt dich Erinn'rung dem zerstörten Ort
Vorbei, du huschest noch geschwinder fort
Als das von Graun gepackte Weibchen dort."

Ueberflüssig ist die Frage nach der Bedeutung dieses zerstörten Ortes. Das Leben des tief empfindenden Menschen ist ein unaufhörliches Zerstören und die sogenannte Entwickelung ist mit Wehen verbunden. Eine Individualität wie Meyer drängt immer nach der Zukunft und kann doch nicht die Vergangenheit loswerden; das, was in einer gewissen Zeit seines Lebens seinen innigsten Wünschen entsprach, kommt ihm später fremd, seinem Wesen von außen aufgedrängt vor. Gewisse seelische Vorgänge und Zustände tragen immer ihren ungeteilten Namen, der Mensch aber entwickelt sich; im Zusammenhange mit den Veränderungen, die in ihm vorgegangen sind, sucht er auch den Vorgängen einen neuen Namen zu geben, d. h. er spricht und denkt nicht nur anders als die anderen, sondern auch anders, als er früher selber dachte und sprach.

The stranger at my fireside cannot see
The forms I see, nor hear the sounds I hear;
He but perceives what is; while unto me
All that had been is visible and clear —

in diesen Worten Longfellows läßt sich am besten der Grund des von Meyer gezogenen Vergleiches zwischen seiner eigenen gespenstischen Empfindung und der sinnlichen Auffassung im Gespensterglauben des ungebildeten Weibes zusammenfassen. — „Der zerstörte Ort“ hat jedoch in der Seele Meyers auch eine faßlichere Bedeutung, die sich auf seine verschmerzte

Jugend, wie auch auf Manches, worauf seine Liebesgedichte hinweisen, bezieht, denn

„Verschmerzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,"

und nicht immer gelingt es ihm, „den Schmerz verlorener Tage" mit einem „frischen Kranze" zu bedecken.

Die Liebesgedichte Meyers sind äußerst individuell; sie erinnern weder an die eintönige Sonettenklage Petrarcas, noch an die launenhafte Erotik Heines; es liegt ihnen eine ernste Auffassung der Liebe zu Grunde. Meyer tändelt nicht mit den Locken und Küssen der Geliebten, die Liebe ist ihm ein plötzliches Aufhellen des Lebensräthsels, das nur allzubald wieder verdunkelt wird. Solche Gedichte, wie „Die Stapfen" oder „Wetterleuchten", können den Liebesgedichten Leopardis an die Seite gestellt werden, an welche sie auch durch den knappen, gedrängten Ausdruck der Empfindung erinnern, denn Meyer gießt nicht den ganzen Inhalt der Liebesempfindung aus, er verarbeitet und giebt sie geläutert wieder. Sie beginnt bei ihm mit einer Wunde und endet mit einer Wunde, die Schmerzensklage ertönt in seinen Gedichten aus der weiten Ferne. Er verleiht der subjektivsten Dichtungsart — der Liebeslyrik — einen fast epischen Ausdruck, ohne daß dabei der Liebesempfindung an Farbe und Glanz etwas genommen wird. Durch das Vermögen, die tieferen Empfindungen plastisch darzustellen, gemahnt Meyer an Carducci und Jaroslav Vrchlicky. Beim böhmischen Dichter ist jedoch

die Stimmung stärker als der Ausdruck und ergießt sich über die Sprache, bei Meyer und Carducci gebietet die Sprache der Stimmung feste Grenzen.

Mit dem italienischen und böhmischen Dichter hat Meyer auch die Einflüsse der bildenden Kunst gemein. Alle drei nehmen sie zu Gleichnissen Zuflucht, die sie der Skulptur und der Malerei abgelauscht haben, alle tragen sie in ihre lyrischen Gedichte eine bestimmte Idee hinein und suchen, das unmittelbare Empfinden in den Hintergrund zu rücken. Wohl ist auch Geibel ein vorzugsweise symbolistisches Talent, aber er vermag im Plastischen nicht Maß zu halten und das Symbolische in gedrängter Gestalt wiederzugeben. Ich glaube nicht, daß Geibel den Gedanken über das Verhältnis von Sein und Schein zu solcher plastischen Feinheit zuspitzen könnte, wie Meyer in einem seiner tiefsten Gedichte, im „Möwenflug".

Dem Talente Meyers ist aber nicht bloß das Tiefsinnige eigen; in Gedichten, wie „Das Fingerhütchen", „Bacchus in Bünden" und „Alte Schweizer", schlägt er den Ton des Baroken und Ironischen an. Das Ironische ist bei ihm nicht ausgelassen grimmig, sondern lächelnd plastisch. Auch mit der Frage der sozialen Gerechtigkeit scheint Meyer auf gutem Fuße zu stehen. Der soziale Friede ist ihm keine überflüssige Idee im Gedankenschatze der Menschheit. Obschon dessen vollständige Verwirklichung ein schöner Traum ist, so ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß eine Zeit kommen wird, wo „die Kummer-

gestalten" ihren gerechten Anteil an dem Mahltische der Menschheit erlangen werden. Die Idee der menschlichen Gerechtigkeit ist eine so gewaltige, daß es wohl erlaubt ist, diesen Traum in unbeschränkter Form aufzustellen, damit die einer gewissen Zeit entsprechende Verwirklichung desselben mit desto größerer Gewißheit erreicht werde. Dieser Grund scheint Meyer vorgeschwebt zu haben in den drei plastischen Bildern des Gedichtes „Alle." Es ist kein starrer und einheitlicher Traum, der hier geträumt wird. Der Dichter sieht nicht die plötzliche Verwirklichung des sozialen Friedens, er kennt die schroffen Gegensätze, welche im Menschenleben als solchem begründet sind, und glaubt nicht an die plötzliche Vervollkommnung des Menschengeschlechtes, wohl aber, daß es in den Grenzen, welche der menschlichen Natur gesetzt sind, einen gewissen Fortschritt giebt. Die Menschheit wird immer wachen und träumen, der Traum wird ihr eine weitere und tiefere Zukunft eröffnen. In den drei Bildergruppen, die Meyer in seinem Gedichte entworfen hat, giebt es genug Raum für andere Zwischenbilder; er wollte bloß den Hauptmarsch der Geschichte kennzeichnen:

„Es sprach der Geist: Sieh auf! Es war im Traume.
Ich hob den Blick. In lichtem Wolkenraume
Sah ich den Herrn das Brod den Zwölfen brechen
Und ahnungsvolle Liebesworte sprechen;
Weit über ihre Häupter lud die Erde
Er ein mit allumarmender Geberde."

Was in diesem ersten Bilde Traum war, wird im zweiten verwirklicht; das Brod, welches früher vom Herrn bloß den Zwölfen gegeben wird, ist bald unter viele verteilt worden:

„Es sprach der Geist: Sieh auf! Ein Linnenschweben
Sah ich und vielen schon das Mahl gegeben;
Da breiteten sich unter tausend Händen
Die Tische, doch verdämmerten die Enden
In grauen Nebel, drin auf bleichen Stufen
Kummergestalten saßen ungerufen."

Und nun ist es erlaubt weiter zu träumen und zu wünschen. Ohne Wunsch — keine Erfüllung; je mehr verlangt wird, vorausgesetzt, daß das Verlangte gerecht sei, destomehr wird auch gewährt. Diese Forderungen gehen vom Geiste aus, der es nicht zugeben kann, daß der größte Teil der Menschheit im Elend darbe. Die Gerechtigkeit ist kein leerer Schall, kein Wahngebilde, und die Menschheit wird nicht müde werden, diesen Begriff zu Ende zu denken und zu dichten. Meyer hat über den Gang der Geschichte gut nachgedacht und hat begriffen, daß der „Kampf ums Brod", wie er in der leitenden Idee unserer Zeit zum Vorschein kommt, zu einem Gedanken in innigster Beziehung steht, der notwendigerweise in eine neue Zukunft einführen muß. Und Meyer spinnt den schönen Traum weiter und entwirft das dritte symbolisch abschließende Bild:

„Es sprach der Geist: Sieh auf! Die Luft umblaute
Ein unermeßlich Mahl, soweit ich schaute,

Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens,
Da streckte keine Schale sich vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben;
Kein Platz war leer und keiner durfte darben."

Wer einen solchen Gedanken zum Ausdruck bringt, ist kein einseitiger Mensch, der seine Ideale in der Vergangenheit sucht, es ist ein Mensch, dessen Blick auf die Zukunft gerichtet ist und der in seinem gegliederten Bewußtsein die Ideale der Menschheit treu und rein wiederspiegelt. Es ist eine frei entwickelte Individualität, welche die leitenden Mächte der Geschichte erfaßt, den Geist an keine angeerbte Scholle bindet. Der waltende Geist der Geschichte wird aus dem Kampfe der dunkeln Mächte als Sieger hervorgehen, wie er aus den unzähligen früheren Gährungen bewußt und verklärt hervortrat. Wer seine Ideale in der Vergangenheit sucht und die Menschheit zurückdrängen will, muß eben eine starre Auffassung von Geschichte und Natur haben. Die Natur rastet nicht, alle ihre Kräfte arbeiten auf einen gemeinsamen Zweck hin, warum soll nur der Mensch allein in träger Ruhe liegen und vom Erbe seiner Väter zehren? Das Grundgesetz der Natur ist Bewegung, das Leben ist Bewegung, unser Empfinden und unser Denken ist Bewegung. Ruhe ist ein Begriff, der in dem Gegensatze unserer inneren Bewegung, d. h. der Bewegung unseres Denkens, zu der Bewegung der Natur wurzelt. Die Geschichte kann keine Ruhe ertragen; wenn der Mensch mit seinem Geiste nicht

in die Materie hineingreift, läuft er Gefahr, von der Materie erdrückt und vernichtet zu werden. Der Geist ist, ungeachtet des inneren ruhigen Kernes, den er in sich trägt, vielgestaltig und mannigfaltig, er kleidet sich in die verschiedensten Farben und nimmt die unerwartetsten Gestalten an; er zieht den Menschen in den weiten Kreis seines unendlichen Waltens, eröffnet ihm unabsehbare Horizonte und bildet den glühenden Gegensatz zu der kalten Starrheit der begrenzten Materie.

Mag Meyer an der tiefsten Zweckmäßigkeit des Lebens zweifeln, in einer der Erde naheliegenden Schichte verneint er sie nicht und hält die Liebe zum Menschen für keinen Wahn. Welchen großartigen Ausdruck giebt seiner Auffassung des geschichtlichen Lebens das Gedicht „In einer Sturmnacht!“ Es ist mystische Tiefe darin, gepaart mit plastischer Anschaulichkeit, tiefe Gedanken über die Schicksale der Menschheit in fest geprägte Formen gegossen. Es ist ein stimmungsvolles Bild, das wie ein Ahnen des weiten Weges anmutet, den die Menschheit zu durchschreiten hat, um ihre natürlich-gesetzmäßige Bestimmung zu erfüllen.

Ein Mensch wie Meyer ist kein starrer Charakter, der mit der einmaligen Erschließung und Erkenntnis der Lebenskräfte sich zufrieden geben kann, er sucht leidenschaftlich die Tiefen der Natur auf und macht keinen Anspruch auf Ruhe und Zufriedenheit; er ist „kein ausgeklügelt Buch,“ sondern „ein Mensch

mit seinem Widerspruch.“ Sucht der Denker den Widerspruch in den Tiefen der Seele zu überwinden, so ist der Dichter an den Widerspruch mit seiner ganzen Natur gebunden, er sieht die verschlungensten Gegensätze an den Erscheinungen und wenn er sie nicht findet, schafft er sie mit Hilfe seiner Phantasie.

„Nicht geheime Winke will er geben,
Er ist wahr und rein und ohne Trug,
Er beseliget und stärkt das Leben
Mit der tiefsten Sehnsucht stillem Zug.

Nicht versteht er Gottes dunkeln Willen,
Noch der Dinge letzten ew'gen Grund,
Wunden heilt er, Schmerzen kann er stillen
Wie das Wort aus eines Freundes Mund“ —

In diesen Strophen des Gedichtes „Mein Stern“ hat Meyer das beste Bild seiner Poesie entworfen. Er hat gedichtet nicht um Ruhm zu erlangen, er will keinen Weisen und Litterarhistoriker befragen, was für ein Name dem Stern seiner Dichtkunst beigelegt werde. Genug, daß die Poesie ihm treu und tröstlich den schweren Weg des Daseins beleuchtet hat.

III.

Das Verlangen nach Objektivierung hat es mit sich gebracht, daß Meyer seine Phantasie geschichtlichen Bildern zuwendete und von der Lyrik zum Epos übergieng. In seinen kleineren epischen Gedichten gewinnt sein Stil eine gesündere, ungekünsteltere Gestalt. Das Nervöse, das in der Sprache seiner lyrischen Gedichte hinter der künstlerischen Formvollendung zitterte, nimmt in seinen epischen Dichtungen allmählich ab.

Das kleine epische Gedicht „Die Krypte" ist ein in Platenschem Sinne „erzgetriebenes Bilderwerk des Lieds" — das Vermächtnis eines gereiften Dichters an seine Zeitgenossen. Meyer erlaubt sich kein Lächeln über die Forderungen der neuen Zeit und des jungen Geistes. Er sagt:

„Baut, junge Meister, bauet hell und weit
Der Macht, dem Muth, der That, der Gunst der Stunde,
Der Dinge wahr und tief geschöpfter Kunde,
Dem ganzen Genienkreis der neuen Zeit!"

Allein es giebt in der Menschenseele eine wunde Stelle, die beim Anblicke des zu grellen Lichtes in Schmerzenszucken verfällt und der Dämmerung bedarf, um beschwichtigt zu werden. Der Schmerz ist aus dem Leben nicht wegzuschaffen und wird sich immer einen Erlöser suchen. Das „wunde Gemüt" wird sich

in einer oder der anderen Weise eine Krypte bauen, eine Zufluchtsstätte aus dem Schmerzensgewühl. Deshalb will der Dichter in „der freudigen, lichtdurchfluteten Rotunde“ auch die Krypte nicht vergessen:

„Dort soll sich neigen
Das heil'ge Haupt, das Dornen scharf umwinden!
Ich glaube: Ein'ge werden niedersteigen.
Dort unten werden ein'ge Trost empfinden.
Wir mögen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück noch Ruhm, nur größern Schmerz betrachten.“

Manchmal sucht Meyer den Stempel seiner eigenen Gedanken auf die Stirn geschichtlicher Individualitäten aufzudrücken, wie in den Gedichten „Camoens“, „In der Sistina“ u. a. Er verlangt vom Talent auch Charakter, Gesinnung. Erst dann kann das Talent selbst zum Gegenstande des künstlerischen Schaffens werden. So verehrt er inbrünstig Dante, Milton widmet er ein erhabenes episches Bild, Michel Angelo begeistert ihn ebenso wie er Auguste Barbier und Schack begeistert. Während Barbier in einem der Rhetorik nicht fremden Gedichte seines «Il pianto» Buonarotti feiert und Schack in einem erhabenen, aber von keinem plastischen Rahmen eingefaßten Gedichte tiefe Eindrücke von den großartigen Gebilden, die Michel Angelo mit seines Herzens Blut getränkt hat, niederlegt, schildert ihn Meyer in „Michelangelo und seine Statuen“ und in „Il Pensieroso“ in kühnen, zusammengedrängten Zügen mit einem feinen plastischen Motive im Vordergrunde.

In „Cäsar Borgias Ohnmacht" scheint Meyer in den Fußstapfen Victor Hugos zu wandeln. Es giebt aber keinen grelleren Gegensatz als zwischen Hugo und Meyer in Bezug auf ihre „Männerlieder". Hugo verwünscht oder vergöttert, er kennt nicht den Mittelweg, er wird ganz von seinen Affekten bewältigt, wobei sein Haß noch glühender ist als seine Verehrung. Er ist expansiv bis zur Tobsucht, er dichtet seine Männerlieder von der Tribüne mit gehobenem Arm und lauter Stimme, er schleudert einen Schwall Epitheta herunter, die das poetische Bild nur verdunkeln. Er kennt keine scharfen Umrisse, er schimpft wie ein Ungeheuer und liebkost wie ein Ungeheuer. Ohne etwas Prosa kommt man von ihm nicht weg. Sagt er ja selbst:

«Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier,
Prendre à la prose un peu de son air familier.»

Man kann sich nicht vorstellen, daß Hugo ein Gedicht wie Meyers „Die verstummte Laute" dichten könnte in dieser harmonischen Verschmelzung von Lyrik und Epos, mit diesem stimmungsvollen Anfange:

„Sie mochte gern an seiner Schulter lehnen
In einem weichen Abenddämmerlicht,
Sie barg vor ihm das Rieseln der Thränen,
Den halbenthüllten Reiz der Seele nicht."

Das Stimmungsvolle, das volle Sichhineinleben in eine geschichtliche oder legendare Situation kennt Hugo nicht. Deshalb sind seine Balladen so schwach.

Eine Situation, wie die in Meyers „Spanischen Brüdern“ würde in seiner Phantasie zur ungeheuerlichen anschwellen. Selbstverständlich soll hier kein durchgängiger Vergleich zwischen Hugo und C. F. Meyer gezogen werden, ein derartiger Vergleich wäre nicht anwendbar.

Das „Lutherlied“ und „Der Landgraf“ haben eine stark germanische Färbung. Die Charakteristik Luthers in einzelnen kurzen Bildern aus seinem Leben ist einfach und klar; mitunter verleiht ihr der naive, unmittelbare Ton ein volkstümliches Gepräge. Man lese nur folgende schöne Strophe:

„Eine feste Burg“ — im Lande steht,
Drin wacht der Luther früh und spät,
Bis redlich er, und Spruch um Spruch,
Verdeutscht das liebe Bibelbuch.

Herr Doctor, sprecht! Wo nahmt ihr her
Das deutsche Wort so voll und schwer?
„Das schöpft' ich von des Volkes Mund,
Das schöpft' ich aus dem Herzensgrund.“

Der Ton des Biederen ist ganz und gar ein deutsches Eigentum; nicht nur den Romanen und Slaven, auch den Engländern und Skandinaviern ist er fremd. In seiner Naivetät ist der Romane ohne Herzenswärme, die Naivetät des Slaven paart sich mit Herzenseinfalt. Das Biedere aber setzt eine Naivetät voraus, die in der Mitte zwischen Herz und Verstand liegt und sich dem letzteren zuneigt. Der Romane verehrt seine großen Männer, wie er

eine schöne Frau verehrt, die er ohne die geringsten Gewissensbisse mit einer Rivalin vertauscht; der Slave betet seine großen Männer wie einen religiösen Gegenstand aus vollem Herzen an; der Germane verehrt sie, wie er sein treues Weib verehrt, dem er auch dann zugethan bleibt, wenn das lodernde Feuer der Liebe längst erloschen ist.

Solche Gedichte, wie das „Lutherlied“, „Hussens Kerker“, „Der Rappe des Komturs“ und „Der Landgraf“, sind germanisch nicht nur dem Inhalte, sondern auch der Stimmung nach. Der gesunde Duft der deutschen Sprache ist in ihnen stärker als in allen anderen Gedichten Meyers zu spüren. Wie ungekünstelt und bieder ist die Schlußstrophe im „Landgrafen“:

„Nur tröstet mich das Eine doch:
Das päpstlich Joch
Ist in den Dreck getreten!
Wir dürfen ohne Klerisei
Und Heuchelei
Getrost zum Herrgott beten!“

Durch diese Verbindung des Naivbiederen mit dem Künstlerischen war Meyer zu einer Dichtungsart hingezogen, in welcher wenige sich mit solcher Freiheit und Anmut bewegen, wie er.

Die Ballade bildet ein Mittelglied zwischen der Volks- und Kunstpoesie und trägt wohlausgeprägte Züge, die aber nicht ausreichen, um ihre Erscheinung im Epos scharf umrissen hervorzuheben. Anfangs

als Volkslied von erzählendem Inhalte gewissen Umständen angepaßt, tritt die Ballade in der Kunstpoesie mit einer bestimmteren Gestalt auf, welcher der Stempel des Geisterhaften und Gespenstischen unverkennbar aufgedrückt wird. In allen Litteraturen kam die Ballade zu einer Zeit auf, als die Kunst aus der frischen Quelle des Volkstümlichen zu schöpfen begann und sich unwillkürlich der Vergangenheit zugewendet sah. Dreizehn Jahre nachdem Percys «Reliques of ancient English poetry» erschienen waren, schrieb Herder in der Vorrede zu den „Gesängen der Völker" über die Volkspoesie: „Sie lebte im Ohre des Volkes, auf den Lippen und der Harfe lebendiger Sänger; sie sang Geschichte, Begebenheit, Geheimnis, Wunder und Zeichen; sie war die Blume der Eigenheit eines Volkes, seiner Sprache und seines Landes, seiner Geschäfte und Vorurteile, seiner Leidenschaften und Anmaßungen, seiner Musik und Seele." Der entschiedene Schritt zur Erschließung der unversiegbaren Quelle der Volkspoesie war bereits gethan, als Oliver Goldsmith im Jahre 1766 und Bürger mit seiner „Leonore" im Jahre 1773 den Weg zur kunstvollen Ballade eröffneten. Das volkstümliche Tanzlied, (ballata, canzone a ballo) erhielt eine neue Gestalt und wurde von nun an von verschiedenen Dichtern zum Ausdrucke einer Stimmung oder eines geschichtlichen Bildes im Geiste und in der Empfindungsweise eines gewissen Volkes und einer gewissen Zeit gebraucht. — Der wesentliche Unterschied der Ballade

von der Romanze läßt sich nicht in scharfen Zügen angeben; die Ballade sieht mehr auf die Stimmung als auf das Ereignis ab, während die Romanze ihre Bedeutung in das Ausmalen einer individuellen Lage oder einer Sitte aus der Vergangenheit setzt. Da nun das Stimmungsvolle den gegen Norden wohnenden Völkern in höherem Grade als den Südländern eigen ist, so behauptet sich die Ballade mehr bei den Völkern des Nordostens als bei denen des Südwestens.

Schon in den Balladen Göthes ist der volkstümliche Grundton bedeutend abgeschwächt und Schiller hat diese Dichtungsart nach Form und Inhalt dahin erweitert, daß die Ballade von nun an auf die Stufe eines eigenartigen Bildes erhoben war, zu welchem Geschichte, Sage und Poesie ihre epischen Bestandteile hergaben. — Nachdem Uhland, Chamisso und Eichendorff in der deutschen Poesie, Geijer, Tegnér und Oehlenschläger in der skandinavischen, Mickiewicz und Odyniec in der polnischen, Arany in der ungarischen nicht nur die Grenzen der Ballade erweitert, sondern auch ihren Inhalt vertieft hatten, wurde diese Dichtungsart in engere Beziehung zur Romanze gebracht, so daß bei den Dichtern der nachfolgenden Generation der Ton der Ballade tiefer wurde, aber an Ursprünglichkeit verloren hat. Die Stimmung hat schon nicht mehr die frühere Bedeutung, man suchte nunmehr den einmal gewonnen Rahmen mit verschiedenartigem Inhalte auszufüllen, inwiefern der

letztere wegen der Sprödigkeit des Stoffes auf diesem Wege am besten verwertet werden konnte. Die Ballade that sich allmählich darauf zu gute, an ihren objektiven und aus dem Gegenstande heraussprechenden Inhalt eine ausgewählt-künstlerische oder sogar politische Tendenz zu knüpfen. Im letzteren Sinne hat die Ballade Anastasius Grün verwertet. Andere Dichter wieder, wie Schack, Geibel und Simrock, benutzten sie zur Wiedergabe von Gegenständen, die mit ihren ausgedehnten Geschichts- und Kunststudien zusammenhingen. Ein volkstümliches Gepräge hat die Ballade in Skandinavien beibehalten, wo ihr noch das klimatisch-geheimnisvolle anhaftet, und in Rußland, wo sie in Alexej Tolstoi, dem bewunderns-werten Nachahmer des russischen Volksepos, einen eigenartigen Vertreter gefunden hat.

Wie in andern Ländern, so hat die Ballade auch in der Schweiz von Martin Usteri bis auf C. F. Meyer einen langen Weg zurückgelegt, der zugleich den Weg vom Naiven und Volkstümlichen zum Künstlerischen bedeutet. Meyer ist ohne Zweifel der vollendetste Balladen- und Romanzendichter der Gegenwart. Nicht nur das gehörige Talent, auch sein Wissen, sein Kunstverständnis und seine Sprache standen ihm dabei zur Hilfe. — Wenn „König Etzels Tod“ oder „Galaswinte“ noch den bekannten Ton der Uhland-schen Balladen anschlagen und „Die Söhne Haruns“, „Das kaiserliche Schreiben“, „Kaiser Friedrich der Zweite“, „Der Mönch von Bonifazio“ durch Sprache

und Wendung an die Balladen Platens mahnen, sind solche Balladen, wie „Konradins Knappe“, „Thibaut von Champagne“, „Bettlerballade“, „Die Gaukler“, „Der gleitende Purpur“ und „Frau Agnes und die Nonnen“ durch Stimmung, Farbe und Sprache ganz individuell. Meyer hat mit dem Volkstümlichen eine künstlerische Läuterung unternommen, er bewegt sich nicht in den ausgetretenen Geleisen des Balladenhaften, wie es von Uhland und Schwab in den starken aber monotonen Fluß und von Annette Droste-Hülshoff zum kernigsten Ausdruck gebracht wurde; durch die Vertiefung des Inhaltes schließt er auch den romantisch-düsteren Rahmen weiter auseinander, malt mit helleren Farben, ohne jedoch in den Ton der Romanze zu verfallen, und verteilt Licht und Dunkel in ganz origineller Weise. Die Sprache seiner Balladen ist rein, die einzelnen Bilder sind durchsichtig, der Ausdruck nicht breitspurig, mit anderen Worten: seine Balladen haben ein künstlerisches Sondergepräge. Ohne auffallend zu sein, lassen sie sich unter hundert anderen erkennen. Ihr Aeußeres ist einfach, sie schmücken sich nicht mit exotischen Blumen, sie sind bescheiden, aber auch bewußt und tief. Wie charakteristisch sind z. B. die ersten Strophen in der „Bettlerballade“:

„Prinz Bertarit bewirtet Veronas Bettlerschaft
Mit Weizenbrot und Kuchen und edlem Traubensaft.
Gebeten ist ein jeder, der sich mit Lumpen deckt,
Der, heischend auf den Brücken der Etsch, die Rechte reckt.

Auf edlen Marmorsesseln im Saale thronen sie,
Durch Riss' und Löcher gucken Ellbogen, Zeh' und Knie.
Nicht nach Geburt und Würden, sie sitzen grell gemischt.
Jetzt werden noch die Hasen und Hühner aufgetischt.

Der tastet nach dem Becher. Er durstet und ist blind.
Den Krüppel ohne Arme bedient ein frommes Kind.
Ein reizend stumpfes Näschen geckt unter strupp'gem Schopf,
Mit wildem Mosesbarte prahlt ein Charakterkopf.

Die Herzen sind gesättigt. Beginne Musika!
Ein Dudelsack, ein Hackbrett und Geig und Harf' ist da..."

Im Gedicht „Die gezeichnete Stirn", das im Tone der Romanze gehalten ist, spielt Meyers Phantasie in das Gebiet seelischer Symbole hinüber und bewegt sich ebenso plastisch wie in der symbolischen Romanze „Der Tod und Frau Laura." Im Gedichte „Die alten Schweizer" hat Meyer insofern eine moderne Ballade geschaffen, als darin die Macht des Geldes auch für Kirche und Religion in der Arbeitseinstellung der schweizerischen Garde am Vatikan zum ironisch-balladenhaften Ausdruck gebracht wird.

Meyer ist vorzugsweise epischer Dichter. Zum echten Lyriker fehlt ihm die Unmittelbarkeit des Empfindens. Das Gefühl muß ihm zum Gedanken werden, ehe es unter dem Einflusse der Phantasie zum poetischen Ausdruck gelangt. Deshalb sind fast alle seine Gedichte in gebundener Form entweder symbolisch oder episch: für sich hat er sie durchfühlt, dem Leser legt er Durchdachtes vor. Seine lyrischen

Gedichte erinnern an einen schönen Sommerabend, wenn die Schwüle des Tages sich gelegt hat und die kühle Luft der anbrechenden Nacht gleichsam aus der Ferne durchwärmt wird.

Meyer war unglücklich in der Liebe, aber er ermüdet nicht mit Liebesklagen; seinen Beziehungen zum Weibe haftet ein schwerer Ernst an und seine Liebeslieder scheinen mehr aus Erinnerungen an die Liebe, als aus dem intensiven Liebesempfinden hervorzugehen. Er gehört nicht zu den lyrischen Naturen, die sich des Schmerzes dadurch entäußern, daß sie ihn in poetischen Bildern ergießen, er ist eine tragische Natur, welcher es äußerst schwer fällt, sich so ohne weiteres in Scene zu setzen. Er zieht es vor, sein Empfinden in epischen Formen auszudrücken. Schon in den Balladen kommt sein Bedürfnis zum Vorschein, welches ihn später zur Novelle führte, — die Phantasie von der Gegenwart loszubinden. Derselbe Zug, der ihn seine Lyrik nicht aus unmittelbarem Empfinden, sondern aus Erinnerungen an Vergangenes schöpfen läßt, hat es mit sich gebracht, daß er sich dem Epos zugewendet, zuerst in Dichtungen, wie „Huttens letzte Tage“ und „Engelberg“ und später in den künstlerisch-vollendeten historischen Novellen.

Die gährenden Ideen einer Uebergangsepoche, wie das Reformationszeitalter, mit allen ihren Widersprüchen und Räthseln zogen ihn mächtig an. Aus der Epoche der Reformationskämpfe schöpft er den Stoff

zu seinen größeren Dichtungen. Der tiefe Einblick in die geheimnißvolle Werkstätte der schaffenden Natur, der Kampf des Alten mit dem Neuen, das Entstehen neuer Ideen erweckt in Meyer das Verlangen, diesen werdenden Prozeß nachzubilden. Dieses Verlangen rührt aus einer tiefen Quelle her, aus dem Bedürfnis, sich die Wege der Natur zu veranschaulichen und in dem geschichtlichen Werden den Grund des Seins aufzuspüren.

Meyer muß sich eingestehen, daß die Natur, ihres Schleiers beraubt, in ein hohles Nichts zerfallen würde. Auch die vielgepriesene Wahrheit besteht ja im Suchen nach der Wahrheit. Der Denker sucht sie durch logische Schlüsse zu ergründen und es gelingt ihm bloß, sie in Fesseln zu schlagen. Die gefesselte Wahrheit aber ist noch keine Wahrheit, denn indem sie gefesselt wird, wird sie zugleich ihres anziehenden Schmuckes beraubt. Der Dichter hingegen befreit sie von den Fesseln, die der Denker ihr auflegt, und in dieser Befreiung lernt er sie von Seiten kennen, die dem Denker auf immer verschlossen bleiben. Mit einem besonderen Sinne begabt, den Schaffenstrieb der Natur handgreiflich aufzufassen, ist der Dichter fähig, die Natur in Kunst zu verwandeln. Durch die Kunst erhebt sich das Leben in eine neue Sphäre, von der aus die Wirklichkeit unserem Auge reiner und durchsichtiger entgegen tritt. Was die ganze Bedeutung der Gegenwart ausmacht, ist, daß aus ihr eine Zukunft emporkeimt. Meyer sucht in

der Vergangenheit die Keime der Gegenwart auf. Er ist ein durchaus moderner Mensch in seiner Geschichtsauffassung, in seinem Gedankengange, in seiner Sprache. Sein Empfinden ist ebenso modern wie sein Denken. Das Merkmal des modernen Empfindens beruht in der Fähigkeit, überfeine Nuancen wahrzunehmen. Das moderne Denken ist kein geschlossenes und geprägtes, sondern ein perspektivisches und geschichtliches. Der moderne Mensch ist Psychologe. Er kennt keine einfachen, abgeschlossenen Reihen von Seelenthatsachen, welche die Außenwelt wie in einem klaren, von keinem Hauch berührten Spiegel wiedergeben. Er verwischt die Grenzen dieser Reihen und läßt sie ineinandergreifen.

„Er weiß es, wenn er ringt und wenn er strebt,
Daß er auf einer Todestiefe schwebt.“

Das letzte Ergebnis seines ganzen Denkens ist der Begriff des Werdens, nicht des Seins. Unfähig selber Geschichte zu machen, liebt er es, sich in die Seele geschichtlicher Persönlichkeiten zu vertiefen. Und wie sollte der moderne, lebensmüde Mensch nicht auf den herrlichen Anfang des modernen Denkens zurückkommen? Wie sollte er nicht von einer Persönlichkeit wie Hutten angezogen werden, dem kampfeslustigsten Vertreter der Reformation, der immer durchbrach und niemals zurückschaute? Nur geht Meyer etwas zu weit, wenn er Hutten Worte in den Mund legt, wie:

„O Menschheit, qualenvoller Sisyphus,
Der seinen Felsen ewig wälzen muß . . .

Wer weiß, ob nicht das Ziel, drob du verscherzt
Der Erde Güter, ist's erreicht, dich schmerzt?"

Mag Hutten in manchen verzweifelten Augenblicken in den gesetzmäßigen Gang der Geschichte kein festes Zutrauen gehabt haben, im Allgemeinen war er, wie Wenige, von dem Glauben durchdrungen, daß

„Gesättigt wird das menschliche Geschlecht
Mit Wahrheit werden und getränkt mit Recht."

In den einzelnen Bildern der epischen Dichtung „Huttens letzte Tage" lebt der selbstbewußte Geist der Renaissance. Es ist der moderne, aber nicht der zersetzende, in Feinfühligkeit und Hypertrophie schwelgende Geist, der in Meyers Gedichte einen bilderreich schönen Ausdruck gewinnt, sondern der thatenfreudige Glaube an eine lichtvolle Zukunft, welcher sich in der Charakteristik Huttens aufschließt. Trotz des eintönigen, didaktisch klingenden Verses liest man die Meyerische Dichtung ohne Ermüdung. Es geht etwas feierlich darin zu. Hutten spricht in der ersten Person und erzählt sein wechselvolles Geschick gleichsam unter Begleitung der Orgel; für manche Scenen würde ein anderer Vers passender sein. Im Ganzen liegt in der Dichtung nichts packendes, aber man spürt ihr den Hauch des Originellen an. Originell ist, daß die epische Erzählung von der ersten Person ausgeht, ebenso originell ist der Erzklang der Sprache, wie auch die Einfachheit der fest gefügten Wendungen und Gleichnisse.

„— — — Herr Hutten, Eure Kraft
Erliegt dem Stoß der Herzensleidenschaft,

Und Euer Geist, das scharfe Schwert, zerstört
Den Leib, die Scheide, die zum Schwert gehört.

Des Leibes strengstes Fasten thut es nicht,
Solang die Seele noch die Fasten bricht.“

Wie eigenartig ist die Stelle, wo Hutten, die Anfeindungen des „offenen Briefes“ von Erasmus überlegend, in die Worte ausbricht:

„Mann, wären nicht gezählt die Tage mir,
Zu Basel auf die Bude stieg' ich dir!

Ich zöge dich mit diesen Armen, glaub'
Es mir, hervor aus deinem Bücherstaub.

Doch, zittre nicht! dir sollte nichts geschehn,
Ich würde nur dir Aug' in Auge sehn.

Dein edles Wissen, spräch' ich, liegt dir tot,
Du bietest Gold und wir bedürfen Brot!

Die Menge hungert, ahntest du es nie?
Hervor mit deinen Schätzen! Sätt'ge sie!

Dein Denken, spräch' ich, ist ein eitler Traum,
Wächst drangvoll nicht daraus ein Lebensbaum ...

Was willst du? Weihrauch? Ehrerbietung? Gern.
Du bist ein großes Licht, ein heller Stern!

Vor deinem Ruhme beugt der Hutten sich —
Nun aber, großer Mann, ermanne dich ...“

Meyer scheint Hutten seine eigenen Anschauungen über die grundlose Ueberhebung der Wissenschaft in den Mund zu legen. Die Wissenschaft vermag an

und für sich noch nicht ganze Persönlichkeiten zu schaffen. Ebenso wie Kopf und Herz gar nicht selten im Widerspruche stehen, befinden sich Gesinnung und Wissen oft in direktem Gegensatze. Die Fähigkeit, sich „im großen Stile zu geben" und ein „offenes Antlitz" zu zeigen liegt in der edlen und thatkräftigen Gesinnung, im mutigen Anspannen aller Seelenkräfte auf ein hohes Ziel. Eine solche Persönlichkeit, die leidenschaftlich von der Zukunftsidee ihrer Zeit beherrscht wurde, war Ulrich von Hutten, der erste moderne Mensch. Sein Denken, seine Heftigkeit, sein Pathos, seine Sinnlichkeit — alles an ihm war modern. Sein Glaube an den begeisternden Gedanken der Humanität war kein starrer. In mancher Hinsicht als Gegensatz zu ihm steht der satyrische und skeptische Erasmus, der gelehrte Genußmensch, welcher wohl zu gut das Getriebe des menschlichen Lebens durchschaut hatte, zu viel Gegenwartsmensch war und zu wenig Pathos besaß, um sich in Huttens Stile geben zu können. Als echter Zukunftsmensch war Hutten zu sehr Phantast, der mit den Vorurteilen der Zeit nicht rechnen wollte, um gleich Luther tiefe Wurzeln in der Wirklichkeit zu fassen. Während Hutten im Namen der menschlichen Freiheit kämpfte, ging der Kampf Luthers gegen die römische Kirche von einer religiösen Ueberzeugung aus. Meyer legt Hutten charakteristische Worte über Luther in den Mund:

„In seiner Seele kämpft, was wird und war,
Ein keuchend hart verschlungen Ringerpaar!

Sein Geist ist zweier Zeiten Schlachtgebiet —
Mich wundert's nicht, daß er Dämonen sieht!"

In Meyers Dichtung wird Hutten noch von einer Seite charakterisiert, die ihm ohne Zweifel nicht eigen war. Die politischen Gedanken Huttens sind unklar und verworren. Mochte er die Kirche dem Staate untergeordnet wissen wollen, aber die Idee von einem einheitlichen deutschen Staate, welche ihn Meyer in solchen scharfen Worten äußern läßt, klingt etwas seltsam aus dem Reformationszeitalter heraus. Aber der Dichter behandelt die historische Wirklichkeit nicht so, daß er dieselbe in allen Stücken treu wiedergiebt; er hat das Recht, sie von seinem eigenen Standpunkt aus zu schildern, er darf nur die geschichtliche Perspektive im Großen einhalten, sollten sich auch die kleinen Züge dabei verflüchtigen. Die Geschichte selbst ist ja nicht objektiv, die Bausteine, die ihrem Fundamente einverleibt werden, sind öfters schwankend und der echte Geschichtsschreiber ist derjenige, welcher den geschichtlichen Stoff zu einem einheitlichen Bilde verarbeitet, d. h. ihn mit seiner schöpferischen Phantasie durchdringt.

Im großen und ganzen ist der Hutten Meyers wohl treuer geschildert, als die Geschichte es mit ihren Mitteln zu thun vermag. Die Geschichte hat hauptsächlich die Umgebung einer Persönlichkeit im Auge, sie dringt nicht in die Seele eines Hutten, um sein Empfinden und Denken aus dem tiefsten Wesen seiner Natur heraus zu erfassen, ihr ist die

That — alles; sie will, daß etwas geschehe; die Ursachen des Geschehenen sind ihr insofern von Bedeutung, als sie die That bedingen und hervorbringen. Die Ursächlichkeit in der Geschichte ist sozusagen die Causalität des Stoffes, des Sichtbaren. Der Dichter hingegen hat in seinem Besitze noch die Causalität des Unsichtbaren, des Denkens und aller Motive, welche der That voran- und in dieselbe als verborgene Energie hinübergehen. Die That, wie sie uns von der Geschichte vergegenwärtigt wird, zeigt bloß den blassen Schimmer der Seelenvorgänge, welche sie begleiteten, während sie in der Poesie mit dem ganzen Umfange ihres inneren Wesens zum Vorschein kommt. Einzig und allein der Dichter ist im stande, den Geist einer geschichtlichen Persönlichkeit genau zu messen, denn er hat das Vermögen, sich in die Persönlichkeit zu versetzen, die Wechselwirkungen zwischen dem Geiste des Einzelnen und dem der ganzen Zeit zu durchdringen, die That aus der Psychologie des Charakters und den Charakter aus den tiefen Ursachen der That herzuleiten. Während die Geschichte den Wirkungskreis der Individualität dadurch zu beschränken sucht, daß sie ihn auf Ursachen zurückführt, welche in der Umgebung, im geschichtlichen Boden wurzeln, bringt die historische Dichtung das Recht der Individualität wiederum zur Geltung, denn sie wandelt vorzugsweise in ideellen Bahnen und nimmt ihren Ausgangspunkt nicht vom Stoffe, sondern vom Geiste.

Als Dichter des Historischen besitzt Meyer die seltene Fähigkeit, den leidenschaftlichen Willen einer geschichtlichen Persönlichkeit in sich voll aufzunehmen und den tiefsten Zusammenhang desselben mit allen anderen Seelenerscheinungen in seiner Phantasie nachzubilden.

Während diese Fähigkeit in den Balladen noch keine scharf geprägte Gestalt annehmen konnte, tritt sie schon in „Huttens letzte Tage“ bewußter hervor. Wenn diese Dichtung auch keine einheitliche Gestaltung aufweist und aus äußerlich zusammenhangslosen Teilen mosaikartig aufgebaut ist, so ist doch darin die psychologische Einheit des ganzen Charakters Huttens auf das feinste getroffen. Schon in „Huttens letzte Tage“ läßt sich das formvollendete Talent der späteren Novellen Meyers wahrnehmen.

Der Entwickelungsgang von Meyers Talent ist ein einheitlicher. Meyer tritt in der Litteratur als gereifter Mann auf. Er kennt nicht die stufenartige Entwickelung vom jugendlichen Stürmer zum gereiften Künstler. Seine im Jahre 1867 erschienenen Balladen sind ebenso kunstreif wie die einige Jahre darauf herausgegebenen Romanzen; künstlerisch durchdacht, möglicherweise zu sehr durchdacht, ist auch die epische Dichtung „Huttens letzte Tage“. Anfänger war Meyer nicht, und in dieser Hinsicht nimmt er eine ganz besondere Stellung in der Reihe anderer Dichter ein. Er lernt nicht an der Hand seiner eigenen Dichtungen, er entwickelt sich nicht vor den Augen

des Publikums, er zog es vor, sich als Vollendeten und Reifen zu geben. Nur hat bei ihm das Vollendete verschiedene Stufen aufzuweisen. Auch in der ein Jahr nach „Huttens letzte Tage“ erschienenen Dichtung „Engelberg“, der schwächsten Schöpfung Meyers, läßt sich diese Reife bei näherer Betrachtung nicht verkennen.

„Engelberg“ kann als der erste größere epische Versuch Meyers angesehen werden. Obschon der Stil auch hier das feste Gepräge der späteren Sprache Meyers trägt, so ist doch weder die Sage, welche der Erzählung zu Grunde liegt, vertieft, noch die mit der Sage verbundene Idee befriedigend entwickelt. Es ist zu wenig Inhalt in dieser Dichtung. Wenn man sie durchgelesen hat, frägt man sich, was das entworfene Bild sagen will. Es ist zu lang, um condensierte Stimmung hervorzurufen, und für eine vollendete epische Erzählung fehlt darin die innere Gliederung; die geschmeidige Prägung der Verse und das zuweilen überaus schöne Kolorit sind noch nicht genügend, um epische Vollendung auszumachen. „Engelberg“ hinterläßt keinen bleibenden Eindruck, es ist ein kaltes Bild in durchdachten Farben gemalt. Die bildliche Darstellung ist hier nicht einheitlich, obschon in einzelnen Strichen sich unwillkürlich der Meister der „Novellen“ verrät. Folgendes in prägnanter Kürze hervorgehobene Bild konnte bloß von einem gereiften Dichter ausgehen:

„Des goldnen Haars empörte Flut,
Der jungen Wange schnelle Glut,
Der hellen Augen Zornesfeuer,
Er schaut's mit Lust. Sie wird ihm theuer."

Oder das Naturbild, das die volle Eigentümlichkeit der Meyerischen Landschaft zur Schau trägt:

„Und höher steigt der Sonnenball
Und sendet flammend Blitz' auf Blitze,
Es rauscht und rieselt überall
Am See und aus der Felsenritze.
Scharf trifft das feurige Geschoß
Der ungeduld'gen Fluten Kerker,
Und, die der Winter fest verschloß,
Sie sehnen sich nach Freiheit stärker;
Sie feilen, rütteln und sie lecken
An ihren längst verhaßten Decken.
Da schießt zu der Gefangnen Heil
Senkrecht die Sonne einen Pfeil —
Das Eis zerreißt mit dumpfem Knall,
Und weiter rings fährt Riß und Schall."

Das Eigentümliche an der Landschaftsmalerei Meyers beruht in einer zusammendrängenden Kürze. Er hebt bloß die wesentlichen Grundzüge hervor, er malt nicht nach der Natur, er dringt in die Natur hinein und malt sie von innen heraus. Da Meyers Gemüt kein unmittelbares ist, so reagiert er nicht naiv auf die Schönheiten in der Natur, seiner Landschaft fehlt die Tiefe der Farbenstimmung, sie spricht nicht zum äußern, sondern zum inneren Auge. Für das Tonartige ist er empfänglicher als für

das Malerische; er hört besser als er sieht. Das kurze Bild in „Huttens letzte Tage“:

„Der Himmel macht ein mißvergnügt Gesicht,
Sich selber fragend: regn' ich oder nicht?“

oder:

„Die ganze dichte blüh'nde Wiese klang
Und wogt' und schwirrt' und flattert', zirpt' und sang“ —

giebt am besten die Eigenart von Meyers Naturbeschreibung wieder. Sehr bezeichnend ist auch das kleine Gedicht „Wetterleuchten“:

„Im Garten schritt ich durch die Lenzesnacht.
Des Jahres erste Blitze loderten.
Die jungen Blüten glommen feuerrot
Und blichen wieder dann. Ein schönes Spiel,
Davor ich stille hielt.“

Er malt in Begriffen, nicht in Vorstellungen, wie z. B.: „Der Himmel lacht in unverwelktem Licht“. Er hat die Maja durchschaut, das Schöne ist ihm Begriff, nicht Empfindung. Er hält sich niemals über den kleinen Feinheiten in den Naturerscheinungen auf. Aber die Kürze seiner Landschaft hat dennoch eine durch und durch konkrete Gestalt. In seinen Novellen zeichnet sich die Naturschilderung durch dieselbe charakteristische Knappheit und Gedrängtheit aus. Besonders knapp sind die Naturbilder in „Versuchung des Pescara“ gehalten. Mit einigen Strichen geht er hier über die vorauszusetzende Fülle eines ganzen Bildes hinweg: „Das offene Fenster füllte

ein glühender Abendhimmel"; oder: „Es war nach einem leuchtenden ein trüber Tag. Kein Windhauch und nicht der leiseste Versuch einer Wolkenbildung. Keine Lerche stieg, kein Vogel sang, es dämmerte ein stilles Zwielicht wie über den Wiesen der Unterwelt." Eine eigentümliche Kürze! Warum entwickelt Meyer nicht seine Schilderungen etwas mehr in die Breite, warum verhält er sich der Natur gegenüber so streng und herrisch? Trägt etwa das ewige Einerlei der Außenwelt nicht eine reiche Mannigfaltigkeit im tiefsten Schoße? Die Natur in ihrem mannigfaltigen Walten zu erfassen scheint Meyer geflissentlich zu vermeiden. Schon etwas mehr Naturbeschreibung findet sich in „Engelberg" vor, wo das „firnbeglänzte Alpenthal" auf einmal vor dem Dichter auftaucht

„In seiner herben Lieblichkeit,
Mit seinem Himmel tief und rein
Um düster schroffes Felsgestein,
Mit seinen hellen Wasserstürzen."

Er ist wohl sehr empfänglich für die Naturschönheiten seiner Heimat, besonders für die hohe Schönheit der Alpen, aber er schlägt daraus keine poetische Münze.

Seine Heimat ist in allen seinen Gedichten zu spüren, aber er trägt seine Vaterlandsliebe niemals zur Schau.

„Nie prahlt' ich mit der Heimat noch
Und liebe sie von Herzen doch!

In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das große stille Leuchten!"

Während Keller seine Heimat wie eine Geliebte liebt und in seiner Heimatsliebe die politische Glut lodert, liebt sie Meyer mit der Anhänglichkeit eines treuen Kindes zu seiner Mutter. Keller ist eifersüchtig auf die Schweiz, aus lauter Liebe zankt er mit ihr, er will sie frei von jedem Makel wissen, er rügt ihre politischen Ungezogenheiten, er macht ihr zuweilen Vorwürfe, aber er liebt sie leidenschaftlich. Meyer hingegen betet seine Mutter im Stillen an, er benutzt jede Gelegenheit, sie in den Kreis seiner Erzählungen einzuführen, er kennt ihre Schwächen, aber er vergiebt sie ihr und hält sich darüber niemals auf. Er verläßt öfters die Heimat, um sich auf fremdem Boden aufzuhalten, aber die stille Erinnerung an sie lebt beständig in seinem Herzen. Auch in den Dichtungen, deren Ort und Zeit fernab von der Schweiz liegen, kommt immer das Schweizerische irgendwie zum Vorschein.

Wer mit dem schweizerischen Charakter vertraut ist und einen leidlich ausgebildeten Sinn für völkerpsychologische Unterschiede hat, wird das schweizerische Naturell Meyers leicht aus seinen Werken herauslesen. Es will mich dünken, als ob der deutsche Schweizer in seinem Wesen weit weniger Berührungspunkte mit dem deutschen Charakter hat, als der französische Schweizer mit dem Charakter des Franzosen. Be-

sonders scharfe Züge mußte das schweizerische Gepräge in der Litteratur unseres Jahrhunderts unter dem Einflusse der nationalen Entwickelung der übrigen europäischen Völker annehmen. Als einheitlicher Staat ist die Schweiz zugleich eine dem innersten Wesen nach einheitliche Nation. Der schweizerischen Litteratur der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts sind scharfe Züge des Nationalen eingeprägt und sie bietet, gleich der amerikanischen, das merkwürdige Beispiel, daß die Sprache allein noch nicht ausreicht, um das nationale Wesen zu erschöpfen, da das Nationale im Grunde als Ergebnis der geschichtlichen Entwickelung des gesamten Volkscharakters unter dem Einflusse staatlicher und allgemein-politischer Bedingungen aufzufassen ist.

Die deutsche Litteratur in der Schweiz behauptet sich individueller und selbständiger als die deutsche Litteratur in Oesterreich. Auch der nationalste Dichter Oesterreichs, Grillparzer, fühlt sich noch als deutscher Dichter, die Werke Adalbert Stifters und Hamerlings tragen überhaupt kein österreichisches Gepräge. Während Oesterreich erst vor kurzem sich vom allgemeinen deutschen Verbande losgesagt hat, hatte die Schweiz von jeher ihre Ausnahmestellung unter den europäischen Staaten und war schon in mancher Hinsicht national, ehe die nationale Idee in unserm Jahrhundert die europäischen Völker zu beherrschen anfieng. Das Charakteristische der deutschen Litteratur in der Schweiz bis zum Sonderbundskriege bildet ein erzieherischer

Grundzug: die Poesie stand im Dienste moralischer Ideen. Auch bei dem ästhetisch veranlagten Ulrich Hegner läßt sich dieser Zug wahrnehmen. Mit Gotthelf und Keller beginnt eine neue Phase in der deutsch-schweizerischen Litteratur, deren Merkmal in der tiefen Auffassung des menschlichen Lebens als Wechselwirkung gesellschaftlicher und persönlicher Erscheinungen besteht. Keller verspürte auf sich deutsche Einflüsse in weit größerem Maße als Meyer, aber er schuf einen selbständigen Stil, eine selbständige Ausdrucksweise, die im wesentlichen schweizerisch genannt werden kann.

Auf Meyers Sprache hat Keller einen gewissen Einfluß ausgeübt. Die Sprache in Meyers Novellen trägt kein einheitliches Gepräge; in „Schuß von der Kanzel" und im „Heiligen" läßt sich der Einfluß des Kellerischen Stiles nicht verkennen. In den späteren Dichtungen gewinnt schon Meyers Stil einen ganz selbständigen Ausdruck und weicht vollständig von dem Kellers ab.

Während die Sprache Kellers sich durch eigenartiges Kolorit auszeichnet, bildet das Merkmal der Sprache Meyers ein feiner Klang; die Sprache Kellers läßt sich leichter mit dem Auge als mit dem Ohre erfassen, der Erzklang der Meyerischen Sprache offenbart sich erst in seiner vollen Tiefe beim lauten Lesen. Eine Novelle wie „Die Hochzeit des Mönchs" will aufmerksam, Satz für Satz vorgelesen werden, wenn sie ihres eigentlichen sprachlichen

Reizes nicht verlustig gehen soll. Dort, wo Meyers Stil sich von dem Kellers unterscheidet, geschieht es durch den Uebergang von der Farbe zum Ton. Die Sprache Kellers ist durch und durch episch und wirkt durch Beschreibung, durch Ausdehnung; die Sprache Meyers wirkt durch gedrängte Kürze, in ihren Tönen liegt eine stimmungsvolle Melodie verborgen, sie hat ein festes Gefüge, aus welchem sich kein Wort, kein Satz herausnehmen läßt, ohne daß der ganze Bau auseinanderfiele. Es ist die Sprache eines Mannes, der mit der Außenwelt nicht auf gutem Fuße steht, der bei der Wiedergabe der mannigfachen Zeichen der Natur ängstlich vorgeht, der sich vorgenommen hat, zum innersten Kern der Dinge vorzudringen. Von außen scheint sein Stil hell und durchsichtig, aber je mehr man dessen innerstem Wesen sich nähert, wird man einer dunklen, geheimnißvollen Mitte gewahr. Die Welt ist Meyer offen bis zur Frage nach der tiefsten Bedeutung ihrer Erscheinungen; sobald er diese Frage aufwirft, verschließt sie sich wiederum seinem Auge und er fängt an, Räthsel zu wittern.

IV.

Meyer fühlte sich unbehaglich in den Fesseln des Verses und der gebundenen Rede, er suchte nach einer freieren Form, in die er den reichen Strom seiner Phantasie einschließen könnte, und fand bald die Novelle als die geeigneteste Art für das innere Wesen seiner poetischen Begabung; einen größeren Roman zu schreiben, hinderte ihn die Knappheit seiner Ausdrucksweise und die Eigenschaft seiner Phantasie, bloß das Wesentliche zu erfassen. Er zieht es vor, eine einzelne Scene zu schildern und plastisch abzuheben. Den Zusammenhang mit dem Ganzen deutet er bloß an. Wenn er sich einer geschichtlichen Epoche zuwendet, sieht er vor sich alle Einzelheiten und kleinen Strömungen, aber er wählt nur das Hervorstechende und Charakteristische. Meyer geht dabei mit einem ausgesuchten Bewußtsein vor, die Kürze seiner Novellen ist keine natürliche, vielmehr eine geflissentliche, kunstvoll, aber bisweilen auch gemacht.

Als er in „Hochzeit des Mönchs" die auffallende Knappheit der Erzählung, die er Dante in den Mund gelegt hat, erklären will, macht er die Bemerkung: „seine Fabel lag in unausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte". — Meyer ist gesucht einfach und deshalb ist er nicht einfach genug. Er steht der Welt und der

Geschichte gegenüber wie ein Feinschmecker, er ist überaus wählerisch, er will die ganze Welt in den engen Rahmen eines kleinen Bildes hineinzwängen; er kennt dabei die Vergangenheit, die er schildert, bis auf den Grund, er weiß nicht allein was, sondern auch wie man im achten, dreizehnten oder fünfzehnten Jahrhundert gedacht, gesprochen, gespeist, was für Weine man damals getrunken. Die Manieren, die Sitten, Gebräuche und Vorgänge einer entlegenen Zeit schildert er mit der anschaulichen Genauigkeit eines Augenzeugen. Besonders fein versteht er religiöse Empfindungen darzulegen, wie überhaupt Beweggründe, die im Anerzogenen und Angeerbten wurzeln. Allen seinen Novellen liegt ein ausgedehntes Studium geschichtlicher Denkmäler zu Grunde, um welches ihn der Geschichtsschreiber beneiden darf. In dieser merkwürdigen Fähigkeit, die Vergangenheit mit der lebendigsten Deutlichkeit zu vergegenwärtigen, vermögen wenige Dichter einen Vergleich mit Meyer zu ertragen. Wenige besitzen einen so fein und so reich ausgestatteten geschichtlichen Sinn, wenige leben wie er die Vergangenheit nicht allein nach, sondern auch mit.

Das Reformationszeitalter war das Lieblingsstudium Meyers: die Schweiz hat ja an der Reformation den thätigsten Anteil genommen; nicht nur Zwingli und Calvin, teilweise auch Hutten und Erasmus gehören der Schweiz an; der Widerhall der Reformationskämpfe hat sich noch im Sonderbunds-

kriege mit elementarer Gewalt kundgegeben und die Folgen des letzteren werden noch lange bei den wichtigsten Fragen des schweizerischen Staatslebens mitspielen. Man könnte fast die Behauptung wagen, daß die Schweiz der Reformation die inneren Triebfedern ihres Staatswesens weit mehr verdankt, als England oder Deutschland. Kein Wunder, daß die schweizerischen Dichter so liebevoll auf diese bedeutendste Epoche der neuern Geschichte zurückblicken. Kein anderer Dichter aber hat die religiösen Kämpfe und ihre Einwirkungen auf Staat und Gesellschaft so durchforscht wie Meyer und kein anderer hat sie in solchen plastischen Gestalten erschöpft. — In den Begriffen der Religion und des Staates und in der Frage nach ihrer weiteren Entwickelung wurzeln die Endziele des geschichtlichen Lebens. Man muß ein besonderes Bedürfnis nach der Lösung dieser Fragen haben, ja sie müssen einem im Blute liegen, um sie in einer mannigfaltigen Vertiefung erfassen zu können. Wer, gleich Meyer, die Grundideen der neueren Geschichte in vielgestaltiger Verkörperung ins Leben rufen will, muß das tiefste Wesen der Beziehungen des Persönlichen zum Allgemeinen, des Einzelnen zum Volke, der Race zur Nation, der Nation zum Staate, des Staates zur Religion, der Religion zum forschenden Gedanken, des Denkens zur Wirklichkeit, mit anderen Worten: das einheitliche und doch in seinen Bestandteilen so verschlungene Räthsel des Lebens von allen Seiten durchkämpfen und zeitweilig

überwinden, ohne jedoch den Kampf endgültig aufzugeben.

Keller vereinigt den Kampf und die Ueberwindungskraft nicht in so eigenartiger Weise wie Meyer. Bereits in den jungen Jahren lenkt Keller sein Denken in den Pantheismus ein und faßt ein für allemal Gott als weltlichen Geist auf, der von Wirklichkeit strahlt. Zuweilen scheint Keller über die Bedeutung der religiösen Kämpfe mit einem vielsagenden Lächeln sich hinwegzusetzen. „In der That“, sagt er, „könnte man den unseligen Streit die Eselsfrage nennen, da gewiß von tausend Fanatikern, welche für ihre religiöse Meinung im Blute wateten, neunhundert neunundneunzig nur aus dem Grunde den Frieden verrieten und Scheiterhaufen anzündeten, weil ihnen aus dem Trotze der Verfolgten das Wort Esel entgegenzutönen schien“. — Die Psychologie geschichtlicher Ereignisse faßt Meyer tiefer als Keller auf, denn er hat das Vermögen, in den Ideengang der Vergangenheit sich vollauf zu versetzen und darin ganz aufzugehen. Er läßt geschichtliche Ereignisse mit solcher dramatischen Fülle aus dem Boden der Vergangenheit emporwachsen, daß dadurch eine eingehendere Schilderung des Hintergrundes überflüssig wird. Er begnügt sich, nur wenige Personen in die Handlung seiner Novellen einzuführen; was ihm nicht individuell genug erscheint, läßt er einfach weg. Auf eine oder zwei Gestalten verwendet er den ganzen Reichtum seiner Schilderungen, die übrigen skizziert

er bloß in wenigen Strichen, die aber ausreichen, um den eigentlichen Lebensnerv zu treffen.

Schon in seiner ersten im Jahr 1873 erschienenen Novelle „Das Amulet“ liegt dieser dramatische Zug. Meyer läßt darin den Berner Hugenotten Schadau sein Erlebnis während der Bartholomäusnacht in Paris erzählen und benützt diesen epischen Griff, um desto dramatischer alle mit diesem Erlebnisse zusammenhängenden Gestalten zu zeichnen. Nicht nur der ehrliche Wilhelm Boccard und der Admiral Coligny, die sich so dramatisch vom knappen Hintergrunde der Erzählung abheben, auch die bloß gelegentlich auftretenden Personen, wie der „Damenfänger“ Graf Guiche, sein Sekundant im Duell mit Schadau Lignerolles, der böhmische Fechtmeister, welchem Schadau nach der Bartholomäusnacht in Paris begegnet — alle sind sie in kurzer aber äußerst prägnanter Weise gezeichnet. Auch der Philosoph Montaigne und der gegen die Ketzer predigende Pater Panigarola sind kunstvoll in die Novelle eingeführt, um dadurch gleichsam den Geist der Zeit von allen Seiten klar zu legen. Die Geliebte Schadaus, Gasparade, hat Meyer wie eine vollendete Statue hingestellt, wie er es zuweilen mit einigen seiner Frauentypen zu thun pflegt (Grace im „Heiligen“), aber ihr schweigender Zusammenhang mit dem Gange der Erzählung trägt in ihren Charakter ein volles Leben hinein, und man kennt sie aus der kurzen Scene, wo sie Schadau durch den uner-

warteten Kuß ihre Liebe gesteht, besser als aus langen Gesprächen, die sie führen würde: „Gasparade fühlte mir an, daß meine Seele beschwert war, und konnte den Grund davon allein in der Tötung des Grafen Guiche und den daraus unserer Partei erwachsenden Nachteilen suchen. Nach einer Weile sagte sie mit gepreßter Stimme: „Du also hast den Grafen umgebracht?" — „Ich" — war meine Antwort. — Wieder schwieg sie. Dann trat sie mit plötzlichem Entschlusse an mich heran, umschlang mich mit beiden Armen und küßte mich inbrünstig auf den Mund. — „Was du immer verbrochen hast," sagte sie fest, „ich bin deine Mitschuldige. Um meinetwillen hast du die That begangen."

So liebt es Meyer, die Handlung seiner Novellen kurz und bündig zu fassen: keine langen Gespräche, keine beschwerenden Einschaltungen, keine überflüssigen Episoden.

Wenn nun Meyer in der drei Jahre nach der Novelle „Das Amulet" erschienen größeren Bündnergeschichte „Georg Jenatsch" nicht das künstlerische Maß einhielt, so ist die größte Schuld daran der Fülle des epischen Stoffes zuzuschreiben.

Er war gezwungen, hier einen neuen Weg einzuschlagen; sein Stil wird hier ungefügiger, breiter, aber auch farbenreicher. Es ist ein großartiges Bild, das jedoch keinen einheitlichen und bestimmten Eindruck hinterläßt. Zerlegt man das ganze Bild in seine einzelnen Teile, so sind die Teile überaus schön;

der Mangel liegt nicht in den Teilen, er liegt im Zusammenhange des Ganzen. Es ist zu viel Beleuchtung darin; es ist hier nichts verheimlicht und alles erzählt, schön, packend erzählt, aber man erblickt hinter dem Bilde den Maler, der, ermüdet von dem überwältigenden Stoffe, in Eile die letzten Striche hinwirft. Er tritt vor die Staffelei und sieht sich sein großes Bild näher an. Er ist ein zu feiner und geschmackvoller Künstler, um sein eigenes Werk nicht beurteilen zu können. Ohne Zweifel steckt hier viel Kunst, denkt er in sich, aber das Bild ist zu groß, es läßt sich in keinen festen Rahmen einschließen; die einzelnen Charaktere, die ich hier geschildert, sind zu weit von einander gehalten, sie sollten enger zusammenhängen, dann ließen sie sich genauer wahrnehmen, jetzt fallen die einzelnen Teile fast auseinander. Was für einen Namen soll ich diesem großen Bilde geben? Es ist zu wenig aus einem Gusse, um eine formvollendete Novelle in meinem Sinne zu heißen; es ist auch kein Roman, denn es ist zu viel geschichtliche Wahrheit darin; auch liebe ich nicht diesen Namen, er setzt etwas voraus, was meinem ganzen Wesen zuwider ist — Ausdehnung und Breite. Ich nenne es am besten eine Bündnergeschichte.

Und thatsächlich hat Meyer damit seiner Novelle einen passenden Namen gegeben. Er hat darin versucht, ein Stück Bündnergeschichte zu malen, indem er von einer dämonischen Gestalt angezogen wurde, welche

ihm durch die Eigentümlichkeit ihrer Erscheinung und ihres Schicksals den Mittelpunkt zu einem geschichtlichen Bilde abgeben konnte. — Die einzelnen von den Zeitgenossen Georg Jenatschs verzeichneten Charakterzüge dieses merkwürdigen Volksmannes gestalteten sich in Meyers Phantasie zu einem ganzen Charakterkopfe. Der Lebensgang des früheren Hofmeisters und evangelischen Predigers zu Scharans war geeignet zur psychologischen Erforschung einer starken, in den Gang der Geschichte eingreifenden Persönlichkeit, oder, um mit den Worten zu sprechen, die Meyer selbst seinem Helden in den Mund legt, „der Menschenwerdung eines ganzen Volkes, das sich mit seinem Geiste und seiner Leidenschaft, mit seinem Elende und seiner Schmach, mit seinen Seufzer, mit seinem Zorn und seiner Rache in mehreren oder meinetwegen in einem seiner Söhne verkörpert und den, welchen es besitzt und beseelt, zu den notwendigen Thaten bevollmächtigt, daß er Wunder thun muß, wenn er auch nicht wollte.“

Jenatsch war eine höchst leidenschaftliche Natur; seine Thaten waren nicht der Ausfluß ruhiger Berechnung, sondern die Folge des unwiderstehlichen Dranges, sich der Fülle seiner Kräfte zu entäußern, den Dämon, der ihm innewohnte, zu beschwichtigen. Ein solcher Charakter wird von einem einzelnen Gedanken beherrscht, auf welchen seine ganze Lebensenergie verwendet wird; er erkennt das Recht des Stärkeren an, aber nicht in der rohen seelenlosen Ge-

stalt, sondern als „göttliche Erscheinung in der Macht der Persönlichkeit". Er glaubt, das Recht zu haben, im Namen der ihn beherrschenden Idee für seine That nur sich selbst verantwortlich zu sein. Das Pathos macht ihn stark. — Im Jahre 1635 bekennt sich Jenatsch öffentlich zur katholischen Kirche, seine Kinder jedoch erzieht er in protestantischer Religion. Seine Bekehrung war nicht aus Ueberzeugung, sondern aus berechnender Notwendigkeit geschehen. Jenatsch muß auch eine sehr ehrgeizige Natur gewesen sein, aber alle Beweggründe seines Handelns auf Ehrgeiz zurückzuführen, wäre ebenso unwahr wie kurzsichtig. Einen ungewöhnlichen Charakter sieht in ihm auch sein unparteiischer Zeitgenosse Fortunatus Sprecher. „Er war", berichtet Sprecher, „schnell entschlossen, erfinderischen Geistes und stand in kühner Ausführung keinem nach". Seine Ermordung kann gleichsam als der Racheakt von Seiten der Gesellschaft für die ungewöhnliche Machtentwickelung des Einzelnen aufgefaßt werden. Solche unter dem Machtdrucke ihrer eigenen Person leidende Naturen bergen einen tragischen Keim in ihrer Seele, der sie von einer That zur andern treibt, bis sie als Opfer ihres Selbst fallen.

Jenatschs ungewöhnlicher Lebenslauf und tragisches Ende sind von der Geschichte in einzelnen Thatsachen verzeichnet. Die Geschichte operirt ja mit lebenslosen Zeichen und besitzt nicht die volle Kraft, den toten Knochen der Vergangenheit heiß pulsirendes

Leben einzuhauchen. Die schöpferische Phantasie des geborenen Dichters hingegen sieht hinter diesen Zeichen eine lebendige Wirklichkeit, sie durchwühlt den Boden der vergangenen Zeit, bis sie aus der Epoche heraus die lebendige Gestalt einer geschichtlichen Persönlichkeit mit allen ihren Träumen, Wünschen und Thaten entwickelt. — Ein stürmisches Leben und ein tragisches Ende setzen einen weitverzweigten Seelenkampf und einen unvermeidlichen Zusammenstoß mit verwickelten äußeren Umständen voraus. Daß die Art, mit welcher Jenatsch ermordet wurde, die nämliche war, welche Jenatsch im Blute des Pompejus Planta gefärbt hatte, den er bei Beginn der Wirren im Veltlin als Gegner verfolgte, und daß an der Spitze der Verschwörung gegen den Obersten Jenatsch Pompejus' Tochter Catharina Lucrezia Planta sich befand — diese geschichtlich verzeichneten Thatsachen konnten dem Dichter den Anhaltspunkt abgeben, um in seine Erzählung die packende Kollision der Liebe Jenatschs zu Lucrezia zu verweben. Es war ein sehr glücklicher Griff, den der Dichter mit seiner Lucrezia gewagt hat. Dadurch war er imstande, der Novelle ihr eigentliches Gleichgewicht zu wahren und den Charakter Jenatschs von einer Seite zu zeigen, welche dem Historiker als in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt erscheinen muß. Jenatsch ist von seiner Vaterlandsliebe überwältigt; sie strömt ihm wie das Blut durch die Adern, — sagt einmal in der Novelle der Zürcher Bürgermeister Heinrich Waser. Jenatsch

trägt sein Schicksal in seiner eigenen Brust, er ist leidenschaftlich, aufbrausend, ehrgeizig und stolz. Er weiß, daß wer gewinnen will, den vollen Einsatz auf den Tisch werfen muß. Wo er nicht hindurchgehen kann, will er durchbrechen. „Seine Natur war von jenem Stahl, der aus den Steinwänden der Unmöglichkeit immer wieder die hellen Funken der Hoffnung herausschlägt. Er war gewohnt, an nichts zu verzweifeln und nichts aufzugeben." Die Liebe ist ihm kein ruhiges, girrendes Gefühl. So lange der Thatendrang in seiner Seele nicht ermüdet, lebt er ganz der ihn beherrschenden Idee. Wenn er aber das Erstrebte erreicht hat und die Verhältnisse ihm jedes weitere Emporsteigen abschneiden, dann ist es ein tragischer Anblick, welchen seine Langeweile und sein Nichtsthun bieten. Das Tragische seines Wesens tritt schon lange vor seiner Ermordung hervor; gleich nach dem Abzuge des Herzogs Rohan fällt er von der Höhe seiner begeisternden That und macht den Eindruck eines Riesen, der nicht weiß, wohin er seine Glieder hinstrecken soll. Erst jetzt fängt er an, sich heimlich nach Liebe und Ruhe zu sehnen. Zu Lucrezia, deren Charakter aus demselben Erz wie der seinige geschlagen ist und deren Liebe zu ihm aus gemischten Gefühlen der unwiderstehlichen Hingebung und abstoßender Empfindung zusammengesetzt ist, sagt er dann: „Die Welt ist mir schal geworden, ihre Beuten und Ehren sind mir ein Eckel! Gieb mir meine junge, frische Seele wieder!" — Erinnert

dieser Charakterzug, wie er in Meyers Novelle so wahr und kunstvoll aus der ganzen Natur Jenatschs entwickelt ist, nicht an Lassalle, der, nachdem die Fülle seiner Lebensenergie in rascher Thätigkeit verbraucht ward, sich mit seiner Geliebten zur Ruhe nach Aegypten begeben will?

Jenatsch und besonders Lucrezia sind mit einer seltenen dramatischen Kraft gezeichnet, die Scenen des Maskenfestes und der Ermordung Jenatschs sind ganz dramatisch. Auch der Herzog Rohan, der Ritter Fortunatus Sprecher, welcher die Zustände seiner Heimat „allwöchentlich mit dem scharfen Griffel der Klio verzeichnet, dessen Spitze er übrigens zu niemandes Gunsten abstumpfen würde, nicht einmal zu Gunsten seines Sohnes oder Schwiegersohnes", der Bürgermeister Heinrich Waser und Rohans Adjutant Rudolf Wertmüller sind in äußerst feinen und charakteristischen Zügen gehalten. — Aber die eigentliche Schilderung geht zu sehr in die Breite. Schon das Einflechten der Jugendgeschichte Jenatschs in die Erinnerungen Wasers hat etwas anhängselmäßiges und macht den Eindruck, als ob Meyer sich erst in der Mitte der Erzählung zur künstlerischen Klarheit emporgerungen hätte. Die Novelle ist locker gebaut. Dafür aber sind einzelne Stellen darin Muster der epischen Kunst und die gleich zu Anfang hervorragende Landschaft ist eine der malerischesten in Meyers Novellen.

Im Jahre 1880 ließ Meyer zwei weitere Novellen

erscheinen: „Der Schuß von der Kanzel“ und „Der Heilige“. In der ersteren Novelle befindet sich eine kurze Scene, in welcher der Pfarrer von Mythikon nach dem Vorgange mit dem unerwarteten Schusse aus der Pistole, die ihm Wertmüller vor dem Kirchendienste eingehändigt hat, an den Vetter General herantritt. „Vetter General“, sagte er, „du hast an mir gehandelt als ein Schelm und ein Bube!“ und er machte Miene, ihn am Kragen zu packen. — „Hand weg“! entgegnete dieser. „Soll ich mich mit dir raufen, wie weiland mit dem Vetter Zeugherr von Stadelhofen in der Ratslaube zu Zürich, als wir uns die Perrücken zausten, daß es nur so stob! Bedenke dein Amt, deine Würde!“ — „Mein Amt, meine Würde!“ wiederholte der Pfarrer langsam und schmerzlich. Eine Thräne netzte seine graue Wimper. Mit diesen vier Worten war dasselbe ausgedrückt, was uns in jener großartigen Tirade erschüttert, mit welcher Othello von seiner Vergangenheit und seinem Amte Abschied nimmt“.

Mit dieser Bemerkung hat Meyer das ganze Wesen seines Talentes bezeichnet. Gedrängte, gemeißelte Kürze — ist der Grundzug aller seiner vom Jahre 1880 an erschienenen Werke. „Der Schuß von der Kanzel“ schon ist in dieser Hinsicht mustergültig. — „Der Heilige“ weicht etwas ins Epische ab, jedoch gegen „Jürg Jenatsch“ gehalten bedeutet auch diese Novelle einen weiteren Schritt zum Dramatischen.

Im „Schuß von der Kanzel“ begegnen wir dem bereits aus „Jürg Jenatsch“ bekannten Rudolf Wertmüller unter den Alltagskindern von Mythikon. Der frühere elegante Locotenent ist gealtert, er langweilt sich auf seinem Schlosse in Erwartung des nächsten Feldzuges und findet endlich die günstige Gelegenheit, den Mythikonern einen guten Spaß zu bereiten. Auf die Erzählung dieses Spaßes ist die ganze Erzählung angelegt, aber die Erzählung ist mit feinem Humor und plastischer Gedrängtheit geführt und enthält eine knappe und doch reichhaltige Schilderung von Menschen. Es ist Klarheit, Leben und Menschenkenntnis darin. Meyer ruht von den schweren Kämpfen, welche er in seiner großen Bündnergeschichte schildernd miterlebt hat, aus. Er beschreibt hier die Liebe eines einfachen Mädchens, des Pfarrers von Mythikon Tochter Rahel, zum linkischen geistlichen Kandidaten Pfannenstiel und macht gelegentlich die feine Bemerkung: „Ist es nicht, als ob ein tiefes und wahres Gefühl in seinem natürlichen und bescheidenen Ausdruck aus dieser Welt des Zwanges und der Maske uns in eine zugleich größere und einfachere versetze, wo der Spott keine Stelle findet?“ — Es treten hier gewöhnliche Menschenkinder in knappen Umrissen hervor, die alle um den welterfahrenen Sonderling Wertmüller versammelt sind, in dem sie den sonderbaren Mann bewundern und den kirchenlosen Heiden fern vom Leibe wünschen. Welche feine Gruppierung von Charakteren, welche

verschiedene Welten sind hier gezeichnet, die nur auf eine zeitlang zusammenkommen, um gleich darauf so weit auseinanderzugehen! Der Schuß von der Kanzel hat Rudolf Wertmüller mit den Mythikonern zusammengebracht, im Spaß haben sie sich so nahe getroffen. Es ist keine historische Novelle; Meyer wollte bloß eine Begebenheit vorbringen, die „im Widerspiel mit dem Tellenschuße aus einer Realität zu einer blaßen, wesenlosen Sage verflüchtigt wurde und noch heute als heimatloses Gespenst an den schönen Ufern unseres Sees herumschwebt“.

Nur gelegentlich öffnet sich hier ein kurzer geschichtlicher Ausblick. Als der Kandidat Pfannenstiel auf der seltenen Ausgabe der Odyssee, die ihm Wertmüller in die Hände giebt, die Inschrift „Georgius Jenatius“ gewahr wird und das Buch wegwirft, als ob es einen Blutgeruch ausathmete, macht Meyer die kurze Bemerkung: „damals moderte der fragwürdige Bündner schon seit Decennien in der Domkirche von Chur, während sein Bild in zahmen und unpatriotischen Zeiten sich zu einem widerwärtigen verzerrt hatte, so daß nur der Apostat und Blutmensch übrig blieb“.

Durch die ganze Novelle geht ein echter Zug Kellerischen Humors; auch der Stil erinnert stark an Keller. Auf die Scene, wo Pfannenstiel den Ausweg aus Wertmüllers Schlosse abgeschnitten sieht und ratlos am Inselgestade steht, „während aus dem Sumpfe dicht vor seinen Füssen ein volltöniges Bre-

keker Koax Koax erscholl," folgt die Beschreibung des Fröschenkonzertes, die ganz Kellerisch anmutet: „Gerade an jenem Abende war unter den Fröschen der Au ein junger Lyriker von bedeutender Begabung aufgetaucht, der das feste und gegebene Motiv der Froschlyrik so keck in Angriff nahm und so gefühlvoll behandelte, daß der begeisterte Chor nicht müde wurde, die vorgesungene Strophe mit unersättlichem Enthusiasmus zu wiederholen. Auf den Kandidaten freilich machte das leidenschaftliche Gequäcke einen tiefmelancholischen Eindruck, als steige es aus den Sümpfen des Acheron empor." — Aber auch ein echt Meyerisches Gleichnis und ganz originelles Bild tritt mitunter hervor, wie die Schilderung des Dankliedes für die gelungene Lese, das am besagten Sonntag von der Kirchgemeinde angestimmt wurde: „Jede Strophe begann mit der Aufforderung, den Geber alles Guten vermittelst eines immer wieder andern Instrumentes zu loben. Dem Autor mochte ein Kirchenlied vorgeschwebt haben. Aber nicht jene zarten musizierenden Engel Giambellinis, welche an das Dichterwort erinnern:

Da geigen die Geiger so himmlisch klar,
Da blasen die Bläser so wunderbar....

Nein! sondern die auf einer robusten Wolke lagernde und mit allen möglichen Instrumenten ausgerüstete pausbackige himmlische Hofkapelle irgend eines Bravourbildes aus der Rubensschen Schule". — So pflegt Keller nicht zu beschreiben, denn er

operiert mit Vorstellungen, nicht mit fertigen Begriffen, Meyer hingegen schildert fast immer in begrifflicher Weise.

Noch stärker als im „Schuß von der Kanzel“ scheint der Stil im „Heiligen“ von Keller beeinflußt. Wenn man die Sprache des „Heiligen“ mit der in anderen Novellen Meyers vergleicht, so merkt man einen durchgreifenden Unterschied im Klang wie im Satzbau. Eine solche kräftige und markige Sprache, wie im „Heiligen“, hat Meyer nur einmal gesprochen. Die altertümlichen Wendungen, der robuste Klang, die eigenartigen, von einem naiven Zug getragenen Gleichnisse sind in ihrem Grundton gleichsam Keller abgelauscht. Wenn man jedoch von dem Einflusse Kellers auf den Stil Meyers sprechen kann, so ist es durchaus nicht so zu verstehen, als ob Meyer die Einwirkungen der Kellerischen Sprache passiv, ohne Gegenwehr über sich ergehen ließe. Meyer ist zu individuell, zu reich an Selbständigkeit, um jemandem etwas entlehnen zu müssen. Es sind vielmehr die inneren Wirkungen, die unbewußten und unbemerkbaren Einflüsse, die sich einer sensiblen Seele mitteilen, ohne daß man sich im Schaffensdrange davon Rechenschaft geben könnte. Freilich haben Jean Paul und Göthe auf Keller einen größeren Einfluß als Keller auf Meyer ausgeübt, denn sie haben Keller in einem Alter beeinflußt, wo die Seele noch unmittelbar und frisch starke Eindrücke aufnimmt. Keller jedoch konnte auf Meyer bloß als älterer Zeitgenosse wirken, im-

pulsartig, anregend, durch Eigentümlichkeit reizend. Der gesunde Duft der Kellerischen Sprache, den Meyer in solcher Nähe einatmete, mußte für seinen geschliffenen, geistesaristokratischen Stil von wohlthuender Wirkung sein, besonders aber dort, wo eine Zeit wie das dreizehnte Jahrhundert in England vorlag, deren roher Stoff sich nicht in einer Sprache von feinen Abstufungen verarbeiten ließ und eher ein Aufbieten von starken Wendungen erforderte.

Bei der Wahl des Stiles im „Heiligen" scheint auch der Umstand mitgewirkt zu haben, daß die ganze Erzählung von Hans dem Armbruster geführt wird und dadurch Farbe und Ton unwillkürlich ein mittelalterliches Gepräge annehmen mußten. Weshalb sich Meyer den Armbruster zum Wortführer der Begebenheit, auf welcher sich die ganze Novelle aufbaut, gewählt hat, ist wohl überflüssig zu erörtern; es erschien ihm künstlerischer und auch seiner Individualität entsprechender, die Erzählung durch eine Vermittlung zu gestalten. Jedenfalls aber hängt die gewählte Prägung des Stiles mit diesem Umstande eng zusammen. Durch die Einführung des Armbrusters mußte sich Meyer in der Wahl der Sprachwendungen gebunden fühlen und, um jeden Anachronismus zu vermeiden, den ganzen Tonfall der Novelle im Prisma der Anschauungen und Gefühle des Mittelalters sich brechen lassen. Für die Mängel der Technik giebt hier vollauf der Armbruster den Ausschlag. Hätte Meyer die Novelle ganz selbst

erzählt oder den Armbruster nur teilweise auftreten lassen, so würde sie zwar ihren eigentümlichen Ton eingebüßt, jedoch an Flüssigkeit und Durchsichtigkeit entschieden gewonnen haben. Aber Meyer war bestrebt, den Heiligen, sozusagen, im Angesichte der Zeit darzustellen, und er glaubte, der Lösung des schwierigen Problems näher zu kommen, wenn seine eigene Auffassung des Charakters Thomas Beckets in Berührung zu einem vermittelnden Medium träte. Beckets Gestalt, wie auch die geistige Strömung jener Zeit in England sind zu sehr in Dunkel gehüllt und durch die Auffassung der zeitgenössischen Chronisten bis zur Unverständlichkeit entstellt, als daß der Dichter, der in seiner Schilderung dem Geiste der Zeit treu bleiben wollte, sich nicht gezwungen gesehen hätte, zu irgendwelchem vermittelnden Griffe Zuflucht zu nehmen. Daß Hans der Armbruster gar oft des Dichters eigene Gedanken und „die harten Sprüche der in den menschlichen Dingen verborgenen Gerechtigkeit“, wenn auch in mittelalterlicher Hülle, im Munde führt, das beeinträchtigt dessen eigentliche Charakteristik nicht. Eine vollständige Deckung der Wirklichkeit läßt sich mit poetischen Mitteln nicht erreichen, und wenn Meyer in seinen anderen Novellen die schwierigsten Aufgaben mit künstlerischer Leichtigkeit gelöst hat, so war der Stoff daran Schuld, daß „Der Heilige“ eine derartige Lösung nicht zuließ.

Der Charakter und die ganze Gestalt Thomas

Beckets sind bis auf den heutigen Tag ein geschichtliches Räthsel. Die Seelenvorgänge, welche in diesem merkwürdigen Manne sich abspielen mußten, um den schroffen Uebergang von seinen früheren weltlichen Gewohnheiten und Gelüsten zu der asketisch-selbstbewußten Auffassung seines geistlichen Berufes als Erzbischof von Canterbury zu bedingen, bleiben der Geschichte dunkel und unerklärlich. Was man vom Charakter Thomas Beckets bestimmt weiß, sind zusammenhangslose Thatsachen, die durch ihren inneren Widerspruch und merkwürdige Verkettung auf eine ganz außerordentlich veranlagte Natur hinweisen. Sie lassen in Thomas Becket nicht einen eigenartigen Charakter, bei dem Wille und That eine selbstbewußte Einheit ausmachen, sondern eine räthselhafte Natur, eine psychologische Sonderheit erblicken. Die scharfe Besonnenheit und der mystische Herzenszug, das kalte Denken und das asketisch-religiöse Gefühl, die Vermischung der entgegengesetztesten Beweggründe in seiner Seele mußten einen Dichter wie Meyer unwiderstehlich anziehen und zur poetischen Gestaltung reizen.

Im „Heiligen“ lag das packendste und zugleich schwierigste Problem, das Meyer zu lösen hatte. In „Jenatsch“ lag das Problem auf der Hand: leidenschaftliche, von Ursprünglichkeit strotzende Naturen, deren Drang zur Bethätigung in eine Idee wie die Vaterlandsliebe ausmündet, hat die Geschichte viele verzeichnet. Die Beweggründe ihres Handelns

und Denkens vermag der Dichter aus den geschichtlich verzeichneten Thatsachen heraus in eine psychologische Charakterschilderung klar und kunstvoll einzufassen. Der hinreißende und mit brausendem Sturm herunterstürzende Katarakt läßt sich noch mit Hilfe der malerischen Perspektive wiedergeben. Persönlichkeiten vom Schlage eines Herzogs Rohan oder Pescara sind im Grunde einfache Naturen, ihre Einfachheit liegt in ihrem Seelenadel, sie sind durchsichtig klar wie der fest umschlossene See, an dessen Ufern man sich vertrauensvoll niederläßt; der Mönch Astorre in „Hochzeit des Mönchs" ist ein zwiespältiger Charakter, aber das Wesen des Zwiespältigen läßt sich mit Mitteln der Kunst festhalten, und wenn Meyer äußerst kunstvoll den Seelenzwiespalt schildert, so teilt er diese Fähigkeit mit vielen anderen Dichtern. In Thomas Becket jedoch lag dem Dichter keine scharfumrissene zwiespältige Natur vor. Der Zwiespalt hat etwas räthselhaftes an sich, was nach einer Erklärung sucht, aber ein vollständiges Räthsel ist es nicht; durch die Spalte hindurch kann man noch vieles sehen und veranschaulichen.

Im „Heiligen" hatte Meyer eine ganz räthselhafte, sphinxartige Natur vor sich, die in verschiedenen Welten mit der gleichen Behaglichkeit und der gleichen Anpassungsfähigkeit lebte. Mit jeder neuen Sphäre, in die sie versetzt wurde, wuchs ihre Assimilationskraft mit einer unberechenbaren Schnelligkeit. Man kann ihr auch nicht das Pathos absprechen,

aber das Pathos paart sich bei ihr mit verstandesmäßiger Kälte. Wenn sie in eine Sphäre gelangt, wo der Fanatismus zu den Lebensbedingungen gehört, vermag sie auch äußerst fanatisch zu sein, aber man merkt ihrem Fanatismus die berechnende Ruhe an. Eine solche Natur lebt gleichsam in einer Vielheit von Sphären, die sich neben und um einander bewegen. Jede Sphäre trägt die Berechtigung der Existenz, wie auch der Wirkungen auf die übrigen in sich. Die Verhältnisse vermögen einen solchen Charakter aus einer Sphäre in die andere hinüberzuwerfen, und nun sieht er sich gezwungen, nach den Gesetzen und nach der inneren Gewalt derselben sich zu richten und sie zur überragenden Bedeutung über alle andern zu erheben. Das Räthselhafte im Charakter Thomas Beckets besteht in der seltsamen Vereinigung männlicher und weiblicher Züge, die nicht nur keinen Zwiespalt bedingt, vielmehr seinem eigentlichen Lebensnerv zum Ursprunge dient. Die Natur Beckets ist bald eine zwiespältige, bald eine einheitliche; sein Wille ist auf das Gegebene gerichtet, er wünscht nichts zu erreichen, er will nur behalten, was ihm zu teil wurde; aber dort, wo er den Willen zur Geltung bringt, ist er zähe und unwiderruflich. Alle seine Handlungen gehen im Grunde nicht aus dem Wollen, sondern aus dem Müssen hervor; aber dort, wo er muß, will er auch. Als Kanzler führt er ein überaus üppiges Leben, ist sinnlichen Genüssen, der raffiniertesten Weltlichkeit

ergeben und steht in der Jagdlust seinem lebenslustigen König nicht nach.

Er ist seinem König so lange zugethan, als es der Umfang der gegebenen Verhältnisse, man möchte fast sagen die Pflicht gebietet. In andere Verhältnisse versetzt, erfaßt er die Logik der veränderten Thatsachen und, indem er sich von denselben beherrscht glaubt, ist er es eigentlich, der über sie herrscht.

Der frühere Anhänger und treueste Freund Heinrich II., von letzterem auf den erzbischöflichen Stuhl von Canterbury erhoben im Glauben, er wäre die geeigneteste Person, um die Prärogativen der Kirche den Interessen des Staates unterzuordnen, wird er plötzlich seinem Freunde und Gönner abtrünnig. Der frühere Skeptiker, welcher den Heiland niemals beim Namen, sondern immer „den anderen" nannte, fängt als Erzbischof an, die heilige Dreifaltigkeit anzubeten und eine ewige Gerechtigkeit anzuerkennen. — Als der König sich an Thomas wendet: „Dir ist wohl bewußt, warum ich dich zu meinem Primas gemacht habe! Laß uns nun gemeinsam die geistige Gerichtsbarkeit aufheben und vernichten!" giebt der Bischof zur Antwort: „sind doch in meinen Augen die Rechte, über die hin und her gestritten wird, veränderliche Gestaltungen, wechselnde Formen, irdene Gefässe, tauglich oder untauglich, je nachdem sie den Wein der ewigen Gerechtigkeit rein bewahren oder vergiften. Ich will mich an den Meister selbst wenden mit der Frage, wie er es meine". — „Bei

wem willst du dich erkundigen, Thomas", lachte der König, „bei der heiligen Dreifaltigkeit?" — „In den Evangelien" flüsterte Thomas, „bei ihm, an dem keine Ungerechtigkeit erfunden wurde". — „So spricht kein Bischof!" rief Herr Heinrich in ehrlicher Entrüstung, „so redet nur ein böser Ketzer! Das hochheilige Evangelium gehört auf eine perlengestickte Altardecke und hat nichts zu thun mit dem Weltwesen und der Wirklichkeit der Dinge".

Der verschlungene Charakter des Heiligen spiegelt sich in einer Scene wie diejenige, in welcher Thomas durch Wilhelm de Tracy und seine Gefährten ermordet wird, getreuer und tiefer als in der genauesten geschichtlichen Monographie. Der Dichter hat hier auf Grund geschichtlich bekannter Thatsachen ein psychologisches Bild entworfen, das, in der Geschichte wurzelnd, sich zugleich über die Geschichte erhebt und wahrer als die Geschichte ist. Wenn der eiserne Griffel der Geschichte uns die einfachen Thatsachen des blutigen Streites zwischen dem hochmütigen König und noch hochmütigeren Bischof überliefert hat, so zeichnet der Dichter „einen qualvollen Kampf und zwei verzogene Menschengesichter" in der ganzen lebendigen Fülle der Ursachen und Folgen. Er zeigt, wie der Konflikt zwischen dem König und seinem früheren Kanzler entstehen, wie er sich entwickeln und ausbrechen mußte. Er erörtert nicht, er schildert und erklärt die Ursachen des Streites, ohne sie im Grunde erklären zu wollen. Mit überzeugender Macht zwingt er uns einzuge-

stehen, daß es so und nicht anders geschehen mußte. Er zerfasert nicht den räthselhaften Charakter des Heiligen, er will nicht den dunkeln Schleier von dessen Antlitz lüften, er hebt bloß Beckets Gestalt plastisch hervor und beleuchtet sie von allen Seiten. Daß an der Bildung der eigentümlichen Natur Thomas Beckets physiologische Ursachen der Abstammung von seinem Vater Gilbert, der ein Normanne war, und seiner Mutter Mathilde, der Tochter eines saracenischen Fürsten, mitgearbeitet haben, das wird nicht verschwiegen, aber nur in feiner Andeutung, nicht in weitschweifender Erörterung. Was in Meyers Ballade „Mit zwei Worten" von der Liebe der sarazenischen Fürstentochter zu dem normännischen Ritter aus London erzählt wird, ist hier in die Jugendgeschichte Thomas' aufs feinste eingeflochten. Legende und Geschichte gaben beide dem Dichter ihren Stoff und ihr Kolorit zur Ausschmückung des merkwürdigen Bildes, das, wenn auch nicht zu den vollendetsten, doch zu den eigenartigsten Novellen Meyers gehört.

V.

Der bildhauerische Zug an Meyers Talente hat es mit sich gebracht, daß die von ihm geschilderten Charaktere mit scharfer Sonderung und individueller Kraft einander gegenüberstehen und dadurch von jeder Selbstwiederholung frei sind. Alle seine Novellen sind auf einen selbständigen Umfang und ein originelles Motiv angelegt. Wie schon bemerkt, ist es Meyer nicht an der geschichtlichen Epoche als Ganzes, sondern an dem Individuellen, das aus einem scharf abgegrenzten Boden hervorkeimt, gelegen; aber in dem pulsierenden Blute seiner Einzelgestalten schlägt mächtig der Geist der Zeit.

Wenn in der Novelle „Plautus im Nonnenkloster“ Gestalten wie die Aebtissin von Trogen, Gertrude und der Humanist Poggio Bracciolini so überaus scharf umrissen sind, so geschieht es wohl dadurch, daß Meyer seine Charaktere nicht fertig in den geschichtlichen Boden versetzt, sondern sie aus der Vielgestaltigkeit der Ideen, Sitten und Gewohnheiten der Zeit emporkeimen und sich vollauf ausleben läßt. An der Hand eines umfangreichen Studiums geschichtlicher Quellen arbeitet seine Phantasie typische Erscheinungen, ungeteilte Naturen, echte Inhaltsverzeichnisse der Seelenkämpfe, der politischen Leidenschaften und sittlichen Werthbegriffe einer gewissen Zeit heraus.

Mit einigen Worten, in einem gedrängten Bilde deutet er auf die inneren Gegensätze hin, welche in jeder Zeit schroffer oder milder die Charakterrichtung des Einzelnen bestimmen und beeinflussen.

In „Plautus im Nonnenkloster“ erzählt Poggio sein Erlebnis bei der Auffindung eines Codex von Plautus in einem Thurgauer Nonnenkloster. Da hier ein Renaissancemensch, ein päpstlicher Epicuräer eine facetia inedita einem Kreise gleichgesinnter Freunde, unter welchen sich auch der „Vater des Vaterlandes“ Cosmus Medici befindet, zum besten giebt, so glaubt Meyer, nicht nur den Geist der Zeit in allen Gegensätzen zur Geltung bringen, sondern, da die ganze Erzählung von Poggio ausgeht, auch den Renaissanceton getreulich anschlagen zu müssen. Einzelne Wendungen machen hier den Eindruck einer meisterhaften Uebersetzung aus dem Italienischen oder Lateinischen der Renaissancezeit. Ein typisches Zeitbild, abgelauscht den geheimsten Regungen des geschichtlichen Geistes, ist hier von einem knappen, musterhaft vollendeten Rahmen umschlossen. Denn Meyer ist nicht nur ein großer Schilderer, er ist auch ein großer Vollender, er weiß allen seinen Novellen einen gemeißelten, fest umspannenden Abschluß zu geben. Wie klassisch ist nicht der Schluß in der Novelle „Plautus im Nonnenkloster“: „Man trank und lachte. Dann sprang das Gespräch von Plautus über auf die tausend gehobenen Horte und aufgerollten Pergamente des Altertums und auf die Größe des Jahrhunderts.“

In diesen so kurz und fein abschließenden Sätzen glaubt man den verkörperten Geist des Zeitalters der Wiederauflebung der Wissenschaften und Künste wahrzunehmen. Dieses kurze Bild, so fein wie der Schluß eines platonischen Dialogs, läßt durch die echt attische Umrahmung tief in den Geist der Renaissance blicken.

Bei der Ausarbeitung der Charakterköpfe der Gertrude und der Aebtissin hat Meyer seinen Meißel zu scharf angelegt; trotzdem bleiben sie beide plastische Gestalten, aus dem Inhalte der Zeit herausgegriffen und mit demselben verwachsen.

Bemerkenswert ist, wie Meyer einen Menschen dadurch charakterisiert, daß er ihn zum Träger der Erzählung macht. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird zwischen der Erzählung und dem Erzählenden geteilt, der Leser sieht gleichsam vor sich einen Cicerone, der ihn durch eine Gallerie kunstvoll ausgeführter Bilder führt, dieselben erklärt und in jede Erklärung ein Stück seines eigenen Wesens hineinlegt. So charakterisiert sich Hans der Armbruster ohne es zu wollen durch seine Sprache, durch seine Gesten, durch seine Auffassung von Natur und Mensch; ebenso malt sein Selbstportrait Poggio in „Plautus im Nonnenkloster“ und Fagon in „Leiden eines Knaben“. Durch eine besonders hervorstechende Prägung zeichnet sich in dieser Weise die Figur Dantes aus, in dessen Mund die ganze Erzählung der Novelle „Hochzeit des Mönchs“ gelegt ist. Meyer setzt

öfters seine Modelle in eine von sich entfernte Stellung und glaubt durch diese vermittelnde Entfernung seine Gestalten genauer und objektiver zu treffen. Aber auch dort, wo er zu keiner Vermittlung Zuflucht nimmt, gebricht es seiner Charakterzeichnung weder an Objektivität, noch an typischer Bestimmtheit.

In „Gustav Adolfs Page" ist der Charakterkopf des Königs mit derselben Markiertheit getroffen, wie der seines verkleideten Pagen, August Leubelfing, so daß man zur Frage geneigt ist, ob der Schwerpunkt der Novelle nicht unter ihnen beiden zu teilen sei. Dies hat wohl auch die Aenderung des ursprünglichen Titels „Page Leubelfing" in „Gustav Adolfs Page" veranlaßt. Wie köstlich nimmt sich das verkleidete Pagenfräulein mit ihren kindischen Träumen und Wünschen neben dem schwedischen Könige mit seiner ernsten und strengen Gutmütigkeit aus! Mit welcher Wahrheit eines realistischen Malers ist die stürmische, instinktive Wildheit der Slavonierin Corinna gezeichnet! Durch die Schilderung dieser wilden Leidenschaft gab der Dichter wiederum ein Zeichen seiner weit ausgedehnten und tief eingreifenden Beobachtungsgabe: „Nur von mittlerer Größe, trug sie über vollen Schultern auf einem feinen Halse ein wohlgebildetes kleines Haupt. Wenig fehlte, stillere Augen, eine freiere Stirn, ruhigere Naslöcher und Mundwinkel, so war es das süße Haupt einer Muse, wie unmusenhaft die Corinna sein mochte. Pechschwarze Flechten und dunkeldrohende Augen

bleichten das fesselnde Gesicht. Die in Unordnung geratene buntfarbige Kleidung, von keinem südlich leuchtenden Himmel gedämpft, erschien unter einem nordischen grell und aufdringlich. Der Busen klopfte sichtbar.“ — Die Slavonierin nimmt eine Ausnahmestellung in der Reihe der Meyerischen Frauentypen ein. Es ist das einzige Mal, wo Meyer sich der leidenschaftlichen Sinnlichkeit zuwendet; sonst ist er gewohnt, seine Frauengestalten mit zielbewußten Leidenschaften oder mit Milde auszustatten. Corinna ist kein überflüssiger Charakter unter seinen Frauengestalten; in der Slavonierin ist es Meyer gelungen, die sinnlich-instinktive Glut, wie sie sich in einer Carmennatur kundgiebt, in poetisch-abgeklärte Formen zu kleiden.

Die Scene der Zusammenkunft Gustav Adolfs mit Wallenstein könnte der Idee nach von großer poetischer Wirkung sein, wenn nur der melodramatisch wirkende Zwischenfall mit dem Handschuhe des Lauenburgers, der sich an dem König für die ihm zugefügte Beleidigung rächen will, nicht die poetische Ausführung bedeutend geschwächt hätte. Durch die Weglassung dieses Zwischenfalles würde die ganze Scene auch enger mit dem Ganzen zusammenhängen. — Die geheimnißvolle Gestalt des Friedländers mit dem hageren und gelb verschlossenen Gesichte nimmt sich etwas gespensterhaft aus unter seinen astrologischen Andeutungen und geistererfüllten Ahnungen, welche er in sein Gespräch mit dem König einflicht. Man

fühlt sich beim Lesen der kurzen Scene, in welcher Wallenstein durch seine symbolischen Redewendungen den König zur Verwirrung seiner hellen Sinne bringt, beklommen. In der Schlußscene bei Magister Todänus in der Pfarre des Dorfes Meuchen schimmert durch das Tragische der Situation ein feiner Anflug des Ironischen hindurch. Der Dichter will hier gleichsam andeuten, wie mancher Geschichtsforscher seine ganze Lebensarbeit dem kleinsten Zufall zu verdanken hat. Der in den letzten Atemzügen röchelnde Page Leubelfing weist darauf hin, daß der König von der Hand des Herzogs von Lauenburg gefallen sei. „Der geistesgegenwärtige Pfarrer aber, dessen Patriotismus es beleidigte, den Retter Deutschlands und der protestantischen Sache — für ihn ein und dasselbe — von einem deutschen Fürsten sich gemeuchelt zu denken, ermahnte eindringlich, dieses Bruchstück einer durch den Tod zertrümmerten Rede mit dem Pagen zu begraben". Es geschah hier fast dasselbe, was sich mit dem Todschweigen des Schusses von Mythikon begeben hatte. Was dort die testamentarische Verschreibung Wertmüllers, das hat hier die beleidigte Rücksicht des frommen Magisters erwirkt.

Die Poesie hat jedoch die magische Kraft, auch zertrümmerte Reden und blasse wesenlose Sagen in die Realität des Lebens zu rufen. Auf Grund einer Andeutung, welche sich in die weiten Falten des Mantels der Klio verbirgt und nur durch Zufall bemerkt wird, entwirft sie ein abgeschlossenes

geschichtliches Bild. Die Geschichte erzählt von leitenden Persönlichkeiten, von Heeres- und Geistesführern, sie ist das Inhaltsverzeichnis oder, genauer zu sagen, das Namenregister des großen Lebensbuches. Was im Buche selbst zu lesen steht, beschäftigt sie nur gelegentlich und vorübergehend. Sie erzählt von Gustav Adolf als von einem großen und überzeugten Schachspieler, der seine Schachzüge im Namen Gottes und einer begeisternden Idee führend berufen war, eine gewisse Zahl von Schwingungen mit der „Weltschaukel“ vorzunehmen. Wie die Hunderte, Tausende lebten und fühlten, deren Anführer er war, welche persönliche Empfindungen in ihm selber aufkamen, in welchen Beziehungen sein innerstes Leben zu der leitenden Idee der Zeit, die ihn beherrschte, sich befand — das liegt außerhalb der eng gezogenen Grenzen der Historie. Die Geschichte will ein Bild von dem Kampfe der Jesuiten mit den Jansenisten in Frankreich, von den Beweggründen und Wirkungen dieses Kampfes entwerfen; sie weiß, daß Ludwig XIV. der Frau von Maintenon, sowie den Jesuiten sehr gewogen war, daß sein zartes Gewissen zuerst vom Père Lachaise und dann vom Rektor des Pariser Jesuitenkollegiums Le Tellier gelöst wurde. Der eigentliche Charakter eines Menschen wird jedoch erst aus seinem Verhalten zu den kleinen Alltagsdingen erkannt. Die große gesellschaftliche Maschine wird von tausend Rädern bewegt, in der Geschichte kommen einzig und allein die großen Räder und Triebfedern

sowie ihr Verhältnis zu den anderen gleichartigen zur Geltung.

Wir wollen in das Getriebe der Jesuiten des siebenzehnten Jahrhunderts in Frankreich einen genauen Einblick gewinnen. Die Geschichte wird uns diesen Einblick nicht leicht gewähren, sie wird uns zu Escobar, Arnauld und Pascal schicken, wir werden uns durch die dunkelsten Seitengänge der verschiedensten Meinungen und Controversen hindurch winden müssen. Sehen wir uns lieber ein kleines kunstvolles Bild von C. F. Meyer an. Er will uns eigentlich nichts anderes als „Das Leiden eines Knaben", eines Sohnes des Marschall Boufflers, im Pariser Jesuitenkollegium vergegenwärtigen; aber aus dieser Begebenheit entspinnt sich unvermerkt ein vollständiges Zeitbild in einer Reihe Charakterköpfe von lebendiger Meißelung und höchst anschaulicher Prägung. Man sieht hier Ludwig XIV., Madame Maintenon, den königlichen Leibarzt Fagon, den Marschall Boufflers ohne jeden geschichtlichen Schleier; wir werden hier mit dem bon ton, mit den Gewohnheiten und Sitten des Hofes bekannt, mit der Tragödie eines Knaben vertraut, welche wohl noch bis auf den heutigen Tag sich in der einen oder anderen Form abspielen mag; in Pater Le Tellier und Pater Amiel treten uns typische Gestalten des Jesuitenordens sogar überzeugender und anschaulicher als in Pascals «Lettres Provinciales» entgegen. Was für ein köstlicher Charakterkopf ist auch der Tiermaler Mouton mit

seinem zerlöcherten Hut, dem Pfeifenstummel zwischen den Zähnen, hemdärmelig und mit hangenden Strümpfen, mit seinem Hunde, der auch Mouton heißt und mit dem er die vertrautesten Zwiegespräche führt.

Mit der typischen Gestalt des Mouton ist Meyer etwas ganz eigenartiges gelungen. Keller würde ihn breiter und phantastischer ausmalen; bei Keller müßte man sich durch eine drollige Breite hindurcharbeiten, ehe man die menschlich-wahren Züge des Tiermalers erkennen würde. Meyer stellt seine ganze originelle Gestalt in bündiger Kürze hin. Wie originell ist nicht das Gespräch zwischen dem „die Holländer bei weitem überholländernden“ Maler und seinem neuen Freunde, dem Jesuitenzögling Julian Boufflers, dort, wo Mouton in seiner eigenen drolligen Weise über Natur und Welt philosophiert: „Die Natur bleibt nicht stehen. Es würde sie ergötzen, zeitweilig etwas neues zu bringen. Doch das ist verspätet: die Vettel hat ihr Feuer verloren“. Julian gesteht ihm offenherzig, er sei unfähig im Lernen und in der Schule weit hinter den anderen zurückgeblieben, worauf ihm Mouton zur Antwort giebt: „Dummheit! Worin zurückgeblieben? Bist du nicht mit deinen Jahren gewachsen und ein schlanker und schöner Mensch? Wenn dir die Wissenschaften widerstehen, so beweist das deinen gesunden Verstand“. Und kann man dem ehrlichen Julian irgend welche Schuld beimessen, daß er keine Fähigkeit zum Lernen

hat? Muß er denn deswegen zum Opfer der ihm aufgedrängten Verhältnisse fallen? Ohne dies andeuten zu wollen, hat hier Meyer eine Seite der großen Frage über den ewigen Kampf des Natürlichen und Individuellen mit der alles zermalmenden Maschine der gesellschaftlichen Institutionen in einer äußerst feinen und poetisch-überzeugenden Weise berührt.

Einen unvergleichlich schärferen und überwältigenderen Ausdruck erhält der Kampf des Individuellen mit den gesetzmäßigen Sitten der Gesellschaft in den Novellen „Die Richterin" und „Die Hochzeit des Mönchs". Meyer behandelt hier Probleme, wie sie nur im Kopfe eines Shakespeare auftauchen konnten. Diese scharf gemeißelten Gestalten, diese verwickelten Seelenkämpfe, diese dramatische Auffassung der Kollision stehen unübertroffen in der modernen Litteratur. Meyer hat hier die geheimsten und verworrensten Falten der menschlichen Seele mit einem tiefbohrenden Späherblicke durchforscht. Er muß in sich selbst alle diese Kollisionen durchgekämpft haben, ehe er sie mit solcher packenden Wahrheit wiedergeben konnte. — Die kräftige Gestalt der Richterin Stemma hebt sich in den schärfsten Umrissen vom Boden der Zeit Karls des Großen ab. Von mächtigen Impulsen bewegt, hat sie den Mut und die Kraft, die blutigen Spuren ihrer Vergangenheit wegzuwischen, und nur die überwältigende Macht der unvorhergesehenen Umstände konnte sie zu einem

öffentlichen Geständnisse zwingen. Die Scenen ihres Traumes und ihres Selbstgespräches, in welchem sie zufällig das Geheimnis der Vergangenheit ihrer Tochter Palma preisgiebt, sind von einschneidender dramatischer Wirkung. Ebenso dramatisch ist das Entstehen und Wachsen der Liebe im Herzen Wulframs zu seiner vermeintlichen Schwester Palma gestaltet. „War es denkbar, daß die Natur sich so verirre, daß ein so lauterer Mensch in eine solche Sünde verfiel? War es nicht wahrscheinlich, daß hier Irrtum oder Lüge Bruder und Schwester gemacht hatte? So hätte die Richterin ohne Zweifel geforscht und untersucht, wäre sie nicht Stemma und Palma nicht ihr Kind gewesen. Aber sie durfte nicht untersuchen, denn sie hätte etwas vergrabenes aufgedeckt, eine zerstörte Thatsache hergestellt, ein Glied wieder einsetzen müssen, das sie selbst aus der Kette des Geschehenen gerissen hatte“.

Dies ist die Art und Weise, wie Meyer epische Bestandteile seinen Novellen einflicht, denn er läßt immer die Personen für sich sprechen und in ihren Handlungen ihren ganzen Charakter offenbaren. In der „Richterin“ hat er sogar einen weiteren Schritt getan und selbst Naturerscheinungen dramatisiert, als ob er den Gegensatz zwischen Mensch und Natur mit den Gegensätzen innerhalb der Natur selbst verschmelzen wollte. Der innere Kampf der starken Menschenherzen, die uns in „Die Richterin“ vorgeführt sind, findet seinen vielgestaltigen Widerhall in der

Außenwelt. Die Natur wird hier personifiziert; der Mensch hat sich scharf bereits von ihr getrennt, sich jedoch über ihr Walten noch nicht erheben können. Die Landschaftsstimmung tritt hier in ganz eigenartiger Prägung der Umrisse hervor. Wie eigentümlich nimmt sich hier das Schneegebirge aus: „Seine verklärten Linien hoben sich auf dem lautern Himmel rein und zierlich, doch ohne Schärfe, als wollten sie ihn nicht ritzen und verwunden, und waren beides, Ernst und Reiz, Kraft und Lieblichkeit, als hätten sie sich gebildet, ehe die Schöpfung in Mann und Weib, in Jugend und Alter auseinandergieng. — „Jetzt prangt und jubelt der Schneeberg," sagte Palma, „aber nachts, wenn es mondhell ist, zieht er bläulich Gewand an und redet heimlich und sehnlich. Da ich mich jüngst hier verspätete, machte sich der schöne Schein mit mir zu schaffen, lockte mir Thränen und zog mir das Herz aus dem Leibe."

Wenn man irgendwo von einem bildhauerischen und zugleich malerischen Stile sprechen kann, so ist es in einem gleichsam ins klingende Metall geprägten Landschaftsbilde wie das folgende: „Ueber der rasenden Flut drehten und krümmten sich ungeheure Gestalten, die der flammende Himmel auseinanderriß und die sich in der Finsternis wieder umarmten. Da war nichts mehr von den lichten Gesetzen und den schönen Massen der Erde. Das war eine Welt der Willkür, des Trotzes, der Auflehnung. Gestreckte Arme schleuderten Felsstücke gegen den Himmel. Hier

wuchs ein drohendes Haupt aus der Wand, dort hieng ein gewaltiger Leib über dem Abgrund. Mitten im weißen Gischt lag ein Riese, ließ sich den ganzen Sturz und Stoß auf die Brust prallen und brüllte vor Wonne."

„Die Hochzeit des Mönchs", „Die Versuchung des Pescara" und „Angela Borgia" spielen sich auf italienischem Boden ab. Die Biegsamkeit der Phantasie Meyers erreicht in diesen drei Novellen den Höhepunkt ihrer Schwungkraft. Die Probleme, an deren Lösung der Dichter hier mit dem Selbstvertrauen des gereiften Künstlers schreitet, entwickeln sich in einer Gliederung, die dem Epos unbekannt und bloß dem Drama eigen ist. Die Charaktere in jeder dieser Novellen tragen den Stempel des Vollendeten an der Stirn. Der künstlerisch geschnitzte Rahmen, die Tiefe der meisterhaften Ausführung und der poetische Ernst, mit dem die Probleme behandelt sind, erheben diese Novellen auf die Stufe des Großartigsten und Vollendetsten in der modernen Litteratur. — Wilhelm Scherer bemerkt einmal in Bezug auf Göthe: „Der typische Verlauf eines längeren Schriftstellerlebens wird wohl drei Stadien zeigen: ein erstes des Lernens, ein zweites des Könnens und ein drittes des Verlernens. Die noch nicht ausgebildete, die ausgebildete und die sinkende Kraft werden sich in der Regel, sei es auch nur spurweise, unterscheiden lassen." Die Schriftstellerlaufbahn C. F. Meyers bildet eine bemerkenswerte Ausnahme von diesem typischen

Verlauf. Nicht nur die reichhaltige und in den leisesten Spuren sich niemals wiederholende Handlung, auch der Stil, die gemeißelte Schönheit der Sprache haben in den Novellen Meyers aus der letzten Periode an Vollendung gewonnen. Seine Phantasie beherrscht in seinen letzten Werken Gebiete des Seelenlebens, die er früher bloß im Vorübergehen streifte, umfaßt Gestalten und Situationen kräftiger und umrahmt sie fester als in den früheren größeren Novellen „Der Heilige" und „Jürg Jenatsch"; sie gebietet hier über den Stoff mit echt dramatischer Kraft und wiederspiegelt inhaltsvoller und schärfer die Gegensätze des Seelenlebens. Meyer erlaubt sich hier keinen einzigen zerfließenden Zug, keinen Satz, der nicht zur Charakteristik der Handlung unbedingt notwendig wäre.

„Die Hochzeit des Mönchs" ist von Dantes großartig gehaltenen Figur umschlossen, die, obschon sie in die eigentliche Erzählung nur zufällig hineingehört, in lebendiger Größe sich dem Leser mitteilt. Meyer schreckt auch nicht vor individuellen Erscheinungen, denen von der Geschichte der Stempel des Verworfenen und Ungeheuren aufgedrückt wurde, zurück. So führt er in Ezzelin den Tyrannen, aber zugleich die bewußthandelnde Persönlichkeit vor. Die Worte, mit welchen Ezzelin sich an den Mönch Astorre wendet, enthalten treu den bewußten Zug seines ganzen Charakters: „Glücklicher! du hast einen Stern! Dein Heute entsteht aus deinem Gestern und wird unver-

sehens zu deinem Morgen! Du bist etwas und nichts Geringes; denn du übst das Amt der Barmherzigkeit, das ich gelten lasse, wiewohl ich ein anderes bekleide. Würdest du in die Welt treten, die ihre eigenen Gesetze befolgt, welche zu lernen es für dich zu spät ist, so würde dein klarer Stern zum lächerlichen Irrwisch und zerplatzte zischend nach ein paar albernen Sprüngen unter dem Hohne des Himmlischen.“ So spricht kein blutdürstiger Despot, sondern einer, der die Erbärmlichkeit der menschlichen Natur durchschaut und den Wert des Lebens äußerst gering anschlägt. Wie nimmt sich diesem einheitlichen und entschiedenen Charakter gegenüber Astorre aus, der entkuttete Mönch, der sich gegen die Welt passiv verhält, dessen innere Kräfte aber nur so lange brach liegen, bis der Funke des Zufalls den trägen Stoff entzündet und verheerendes Feuer entfacht? Der Uebergang Astorres von den unbewußt schlummernden Kräften zu dem unwiderstehlichen Drange seiner Liebe zu Antiope ist mit der feinen Seelenmalerei, die Meyer zu Gebote steht, veranschaulicht. Der naheliegenden Gefahr der Selbstwiederholung in der Charakterzeichnung von Antiope und Diana geht Meyer auf das kunstvollste aus dem Wege; wenn beide an Frauengestalten aus früheren Novellen gemahnen, so ist doch ihnen in ihrer Gegensätzlichkeit ein origineller Anstrich zu teil worden. — Da Meyer nicht zu denjenigen gehört, die von Geistern sprechen, ohne sie gesehen zu haben, so hat er auch die Psychologie des Irrsinnes

der Mutter Antiopes mit solcher poetischer Kraft wiedergeben können.

Zwischen der tragischen Glut, welche in „Hochzeit des Mönchs“ lodert und den dämonischen Gestalten in „Angela Borgia“ liegt eine der vollendetesten Novellen Meyers: „Die Versuchung des Pescara“. Der Stoff hat hier abgeklärte und helle Formen; die Phantasie hat hier ein lichtvolleres Problem gewählt, die konzentrierte Glut ihrer Schöpfungskraft gedämpft und befaßt sich diesmal nicht wie in den meisten von Meyers Novellen mit instinctiven Kräften, die desto durchbrechender wirken, je unwiderstehlicher die Hindernisse sind, welchen sie begegnen. Pescara gehört zu den edelsten Männergestalten Meyers. Den Grundzügen seines Charakters nach an Herzog Rohan und Gustav Adolf erinnernd, behauptet er sich in der Schilderung auf ganz individuelle Weise. Das spannende an der Erzählung liegt nicht so sehr im Stoffe, wie in der kunstvollen Behandlung desselben. Die Neugier, ob der kaiserliche Feldherr Pescara sich an die Spitze der geplanten Vereinigung Italiens stellen werde, hält den Leser die ganze Zeit hindurch in Atem. Man ist darauf gespannt, ob er auf Zureden seiner geliebten und begeisterten Frau Viktoria Colonna das gegebene Wort der Treue zum Kaiser brechen werde. Daß die Vereinigung Italiens nicht als Folge eines verfrühten Staatsstreiches, sondern „durch einen aus der Tiefe des Volkes kommenden Stoß und Sturm der sittlichen Kräfte“

kommen müsse, dessen ist sich Pescara bewußt. Weshalb gerade ein Girolamo Morone, der Kanzler des jungen Herzogs Sforza von Mailand, sich mit solchem Opfermut dieser politischen Sache ergibt und seinen Herzog aufopfert, ist nicht zu erklären. Jedenfalls war Morone der erhabensten und gemeinsten Gefühle in gleicher Weise und Stärke fähig, und Meyer ist es gelungen, in der Schilderung dieses Charakters fast alles fragliche vorwegzunehmen, denn Morone ist keine Verzerrung, keine Karikatur, er ist in seiner Art ein eigentümlicher Mensch und wird in der Novelle in der ganzen Eigenheit seines zugleich berechnenden und opfermutigen Charakters gezeichnet. Daß es in der damaligen „von den grellsten Widersprüchen gepeitschten Welt" einen Charakter wie Morone geben konnte, steht wohl außer Zweifel. Jedenfalls wird des Dichters Auffassung von Morone äußerst überzeugend und in lebendiger Wirkung dem Leser beigebracht.

Im Angesichte des nahenden Todes kommt Pescara der Wirrwarr der irdischen Dinge klein und nichtig vor; der Ehrgeiz scheint ihm überhaupt fremd gewesen zu sein, er war gewohnt, den Drang zur Thätigkeit in den Dienst einer Pflicht zu stellen, deren Gewalt über sich er wohl gut kannte. Wenn ihn etwas an sich schon locken würde, so wäre es nicht die Krone, die ihm der Papst und der Kanzler in Aussicht stellen, sondern die Vereinigung Italiens, an die er aber nicht glauben kann.

Die Frage, wie Pescara verfahren würde, wenn er sich nicht bewußt wäre, daß seine Lebensfackel zusehends auslischt, könnte der Novelle ihren tragischen Grundgedanken nehmen; denn allem Anschein nach hätte Pescara auch dann seine Treue zum Kaiser nicht gebrochen. Allein die Kollision, die der Dichter im Auge hatte, ist einmal an den gegebenen Thatbestand gebunden. Was er uns in Pescara bietet, ist der feingezeichnete Charakterkopf eines edel sterbenden Mannes, an welchen die Versuchung in den letzten Augenblicken seines Lebens herantritt. Die ganze Handlung erscheint somit als eine vorbereitende, die Charaktere sind nicht in das Licht der That, sondern in das Helldunkel der Erwartung gestellt. Deßhalb ist „Die Versuchung des Pescara" unter den drei genannten Novellen die fließendste und im epischen Stile gehalten, denn Meyer gewährt hier keinen Einblick in die Tiefe des Seelenlebens, er schildert bloß von außen nach innen.

Ein resignierendes Gefühl durchdringt den ganzen Stoff, der zu den plastischesten und durchsichtigsten gehört, die Meyer jemals unter den Händen hatte. Man scheidet von der Novelle im Bewußtsein der Nichtigkeit des aufreibenden Lebenskampfes, dessen Ausgang oft von einem Zufall, von einem unberechenbaren Zusammenstoß der äußeren Umstände abhängt. Der Dichter scheint zu meinen: Alle haben sie recht, der wackere Pescara ebensogut wie Morone, die edle Viktoria ebensogut wie Pescaras Neffe Del Guasto,

der sein verbrecherisches Vergehen gegen die Enkelin des Arztes Numa Dati dadurch entschuldigt, daß sie seinen Gelüsten keinen Widerstand leistete. Alle sind sie Kinder der Natur, die ihnen ihren geheimnißvollen Willen aufprägt.

Meyer liegt es fern, den Zusammenhang der Naturkräfte umgestalten zu wollen, er wollte bloß die einzelnen Erscheinungen zu einem einheitlichen Bilde verwerten, das zugleich Natur und Kunst ist. Wäre Meyer diese resignierende Auffassung des Menschenlebens nicht eigen, er hätte niemals die Wahl eines seiner gewaltigsten Stoffe, „Angela Borgia", treffen können. Der Dichter weiß, daß der Mensch in der Nähe immer besser erscheint als in den vorgefaßten Urteilen, die über ihn von der Ferne gefällt werden. So wurde Ezzelin „neun Zehntel seiner Frevel von den Pfaffen und dem fabelsüchtigen Volke" angedichtet; auch Lucrezia Borgia erscheint, ungeachtet aller ihrer Fehltritte, die sie in „den unseligen Abhängigkeiten" begangen hat, als eine menschliche Gestalt, die, psychologisch aufgefaßt und aus den Verhältnissen der Zeit herausgearbeitet, von der Poesie in der anziehendsten Weise benützt werden kann. Meyer hat in „Angela Borgia" die Sondergestalten der darin auftretenden Renaissancemenschen uns so nahe zu führen gewußt, daß wir vor ihren Greuelthaten nicht zurückschrecken. Diese starken Naturen, welche ihrer eigenen Stärke unterliegen, flößen uns vielmehr ein Gefühl ein, das aus

Bewunderung und Mitleid zusammengesetzt wird, denn sie handeln nicht aus Berechnung, sondern unter dem Einflusse mächtiger Impulse, von denen sie sich keine Rechenschaft geben können, und sind bereit, den aufwallenden Augenblick ihres erhitzten Blutes mit dem Leben zu büssen.

Lucrezia Borgia begegnen wir als Fürstin von Ferrara und Gemahlin Don Alfonsos. Sie hat ihre schreckliche Vergangenheit hinter sich, und das einzige Band, welches sie mit dieser zusammenhält, ist ihr Bruder Cesare, der auf seine Schwester eine berückende Wirkung ausübt. Madonna Lucrezia ihrerseits zieht alles um sich in den magischen Zauberkreis ihrer bestrickenden Schönheit und Anmut hinein. Wenn man ihrem Anbeter Bembo, mit dem sie einen feinen Briefwechsel unterhält, glauben darf, so werden „ihre Schritte täglich sicherer und immer größeres Wohlgefallen gewinnt sie an der Tugend und an ihren belohnten Kämpfen.“ Ihre glückliche Naturanlage läßt sie mit leichten Füßen über den Abgrund hinübersetzen, welcher sie von ihrer Vergangenheit trennt. Mit ganz merkwürdigen Fähigkeiten und Kräften begabt, blickt „die Schuldig-schuldlose“ jeden Tag kälter, frischer und mutiger ins Leben hinein. Meyer giebt uns nicht die legendare Borgia, das pathologisch-personifizierte Laster, sondern eine tiefe psychologische Charakterschilderung dieser merkwürdigen Frau auf Grund genau geprüfter Thatsachen ihres Lebensganges. Was in den geschichtlichen Monographien

als äußerlich verknüpfte Geschehnisse ohne organischen Zusammenhang verzeichnet ist, das nimmt bei Meyer die einheitliche Gestalt eines lebendigen Bildes an.

Angela Borgia bildet einen Gegensatz zu Lucrezia. Nach Temperament, Geistesanlage und Herzensneigung ist sie grundverschieden von ihrer Gönnerin und Freundin. Sie ist nicht rasch in ihrem Empfinden, aber zähe und ausharrend in ihrem Fühlen; ihre Liebe zu Don Giulio ist nicht auf sinnliche Glut, sondern auf Mitleid begründet — ein Gefühl, das Lucrezia bloß dem Namen nach bekannt ist.

Um diese zwei Frauengestalten sind etwa acht männliche Charakterköpfe mit der gewohnten Schärfe der Meyerischen Zeichnung gruppiert. Die Charakterbilder der drei Brüder des Herzogs Alfonso — des Kardinals Ippolito, Don Giulios und Don Ferrantes — sind mit dem kühnen Anlauf der Shakespearschen Phantasie entworfen und in Momenten dargestellt, aus welchen sich der volle Gehalt ihrer Natur mit einer unzähmbaren Kraft des in seinem Laufe gehemmten Wassersturzes hervorbricht. Der Zusammenstoß ihrer individuellen Kräfte und die daraus entstehenden Folgen sind in der Novelle auf die Spitze des dramatischen Effektes getrieben. Der Traum und die Ahnungen Don Giulios, die Greuelthat, die sein Bruder, der Cardinal Ippolito, an ihm begeht, indem er ihm aus Eifersucht die Augen ausstechen läßt, die Schilderung der leidenschaftlichen Liebe des Cardinals zu Angela und der schrecklichen Visionen, die ihn am

Krankenlager heimsuchen, verraten die intensivste Steigerung einer Phantasie, die ungeachtet der versengenden inneren Glut sich noch Zügel anzulegen und feste Schranken zu setzen vermag.

Mit einem geringeren Aufwand von Einzelzügen, aber ebenso scharf skizziert sind der Herzog Alfonso, der kalte und ehrliche Pedant, und der Oberrichter Herkules Strozzi, welcher seinen strengen Rechtssinn der Leidenschaft zu Lucrezia aufopfert und sich von ihr in den gefährlichen Dienst Cesare Borgias stellen läßt. Nur gelegentlich, aber mit derselben Schärfe der Charakteristik ist der Venetianer Dichter Bembo gezeichnet, wie er in der Gegenwart Alfonsos, von ihm dazu aufgefordert, dem Strozzi eine rhetorisch ausgeschmückte Warnungsrede über die Gefahr einer Leidenschaft zu Lucrezia hält; nicht minder gelungen ist das Portrait des Dichters Ariosto entworfen, wobei Meyer der dichterischen Eigenheit des Meisters Lodovico überaus charakteristische Worte verleiht: „Ihm schauderte vor dem Verharren in der gestaltlosen Tiefe. Alles, was er dachte und fühlte, was ihn erschreckte und ergriff, verwandelte sich durch das bildende Vermögen seines Geistes in Körper und Schauspiel und verlor dadurch die Härte und Kraft der Wirkung auf seine Seele. Meister Ludwig trug auf der Tafel seiner offenen Stirn das sittliche Gebot geschrieben; doch allerlei lustiges und luftiges Gesindel tanzte über die helle Wölbung und hauste in den dahinter liegenden geräumigen Kammern,

ohne daß der Dichter selbst seine Mieter alle recht gekannt hätte."

Aus dieser Charakteristik läßt sich die entgegengesetzte der dichterischen Physiognomie Meyers entnehmen: die verworrenen Seelenvorgänge, die dunkle Grenze, welche das Bewußte von dem Unbewußten scheidet, die Ursprünge einer in ihren Ergebnissen klaren That, die ihren Weg durch die Windelgänge eines starken und leidenschaftlich erregten Willens bahnt, der Zwiespalt der Seele, die Entstehung und Wirkung des Dämonischen und Schrankenlosen, die Natur des Traumes, der Vision und des religiösen Empfindens, — nicht auf der sonnigen Oberfläche, sondern aus der gestaltlosen Tiefe schöpft Meyer Motive, Handlung und inneren Reiz seiner Werke, über die sein bildnerisches Vermögen eine Fülle von Gestalten und Formen ausgießt.

Heinrich Leuthold.

I.

In Leutholds Poesie haben sich die plastische Form der sinnlich-ruhigen Antike und die Glut der in unruhigen, gebrochenen Linien sich bewegenden Moderne zu einem künstlerischen Gepräge vereinbart, in welchem der lyrische Geist unserer Zeit einen seiner feinsten und abgeklärtesten Ausdrücke gefunden hat.

Man ist jetzt gewohnt, in der Kunst die Form dem Inhalte hintanzusetzen, und nun kommt Leuthold und zeigt, daß in der Poesie die Form fast alles ist. Wenn die Natur ihre schöpferische Kraft aus der Tiefe heraufbeschwört, um ihren Gestalten Form zu verleihen, so steigt die Poesie von der Höhe herunter, um dem Stoffe feste Umrisse einzuprägen. Mit anderen Worten, in der Poesie hat die Form eine schöpferische Bedeutung, so daß der Stoff erst der bewegenden und durchdringenden Macht der Form bedarf, um poetisch zu werden. Die Form ist die letzte Schranke der Phantasie, und mag sie sich in ihrem Urzustande dem Stoffe entwunden haben, nach der geschehenen Trennung steht sie dem Stoffe selbständig gegenüber. Die Form ist somit kein abstrakter Begriff, welcher sich dem Inhalte durch das Denken entnehmen läßt, sondern lebendige Empfindung, eine Erscheinung, welche die äußersten Grenzen der Phantasie ausfüllt

und in der Musik die Eigenart des Tonfalls, in der Malerei die Schwungkraft der Linie und in der Poesie plastische Rundung und Gestaltung bedingt.

Die Form bedeutet für die Kunst noch mehr als die Sprache für das Denken. Hat auch das Denken die Sprache erzeugt, jetzt wirkt die Sprache auf das Denken zurück; ihre Symbole erzeugen und regen Gedanken an und ohne die Sprache könnte der innere Gehalt des Denkens niemals zum Durchbruch kommen.

An Leutholds Poesie sieht man, wie die Form, als primäre, selbständige und schöpferische Erscheinung seiner Phantasie, Gefühle und Gedanken in ihrer Feueresse zu poetischen Gebilden umschmilzt, mit einem fest gegoldeten Ringe umgiebt und in denselben die Zeichen ihres eigenen Wesens hineingräbt. Der Hauptnerv der Leutholdschen Poesie liegt eben in diesen Zeichen, nicht in dem festumschlossenen Inhalte. Nicht die Form geht bei ihm aus dem Inhalte hervor, sondern der Inhalt ist in organisch verschmelzende Formen gebannt. Wenn man Leutholds Gedichte aufmerksam liest, so wird man gewahr, wie hinter der blank geschliffenen Rundung ein heißes Blut pocht, das die feste Form beleckt, aber nicht zu durchbrechen wagt.

Zwei scharfe Charakterzüge durchkreuzen die dichterische Physiognomie Leutholds — die denkbar-objektivste Formgebung und der subjektive Herzenshang. Wenn man sich tiefer in Leutholds Individualität versenkt, so sieht man diese Zweiheit

in der Kluft Wurzel fassen, durch welche sein ganzes inneres Wesen getrennt ist. Zwei gleich starke Impulse lebten in der Brust des Dichters und fochten sich immerwährend an. Leuthold litt darunter und war dennoch gezwungen, beiden gleichzeitig zu gehorchen. Die zartesten Saiten seiner Seele werden empfindlich von dem überwältigenden Leiden berührt und die Zuckungen des tiefsten Schmerzes sucht er mit einem trotzigen Sarkasmus zu verleugnen. Er würde den tiefen Leiden seines Gemütes einen unmittelbaren Ausdruck in seinen Gedichten geben, aber die ihm zu Gebote stehende Form läßt keinen ungehemmten lyrischen Erguß zu; seine Muse steht vor ihm in ihrer schönen und strengen Gestalt und zeigt seiner Phantasie bestimmte Grenzen an, in welchen sie sich zu bewegen habe. Diese Grenzen überschreiten kann er nicht, denn der berauschende Klang der helltönenden Form hält ihn wie gebannt.

Er will die mildesten und zartesten Gefühle äußern, und eine herbe Melodie entwindet sich in attischer Schönheit und Strenge seinem von Liebesfreude und Liebesgram geteilten Herzen. Er hört gleichsam seine Muse ihm zuflüstern:

„Biete deine Brust, die bloße,
Trotzend ihrem Hohngelächter,
Als ein eleganter Fechter
Stolz und schön dem Todesstoße.“

Der Plebejer von Wetzikon besaß einen zurückhaltenden Stolz, der ihn den geringsten Versuch der

Annäherung an das Publikum als unverzeihlichen Verrat an seiner eigenen Person auffassen ließ.

Durch Elend und Not zur Verzweiflung gebracht, kann er seine Leiden nicht in Klagen und Thränen auflösen. Im bitteren Trotze gegen des Lebens Widerwärtigkeiten hielt er fest in seinen Händen das Banner der reinen Kunst, ohne es auf einen Augenblick fallen zu lassen.

Die Poesie war das Schicksal, das er in seiner kranken Brust trug, aber zugleich der Stern, der ihm die Pfade seines Daseins erhellte. Alle seine höheren Lebensinteressen waren ungeteilt der Poesie zugewendet. Von herbem und zugleich liebendem und sich anschmiegendem Temperamente, von Herzensunruhe durchwühlt, wohl zu entbehren imstande, aber niemals zu entsagen, von ausgeprägten, aber einseitig ausgebildeten Sinnen, von fein umschlingender Phantasie, aber sich nicht beherrschendem Geiste, von einer klaren Denkenskraft, aber sinnverwirrenden Gefühlen — diese Gegensätze trug der mit materieller Not ununterbrochen kämpfende Dichter in unzähligen Schwingungen seines Geistes. Es war kein einfacher Gegensatz des Gefühles zum Verstande, welcher den Riß in seiner Seele zog, — ein solcher Gegensatz ließe sich durch Klärung und Nachdenken abschwächen, — es war ein tieferer Zwiespalt, der seine Seele aus den Fugen ihrer normalen Stellung brachte, ohne jedoch sie des Schwerpunktes zu berauben, der zur Fristung des Lebens unentbehrlich ist. Er

gehörte nicht zu den Naturen, bei denen, wie bei Dranmor, der Schmerz „die großen, die versöhnenden Gedanken“ erzeugt. Sein Denken war von seinem Gemüte durch einen dämmernden Nebel getrennt; sein Verstand war von einer kalten Helle, die keine Einflüsterungen des Herzens zuließ, stark und gesund, bezog sich mit einer scharfen Gewißheit auf die Außenwelt und kannte nicht das Herüber- und Hinübergreifen von seiten des Gefühles. Durch seinen Verstand war Leuthold eine kräftige Natur, welche die Welt der Thatsachen so beurteilte, wie sie ist, ohne die tiefe Sehnsucht nach einer anderen und höheren Welt zu verspüren. Deshalb ist Leuthold keine Weltschmerznatur, die zum Begriffe des Unwertes des Lebens aus der Voraussetzung eines allzugroßen Wertes gelangt. Sein Denken stand dem Leben teilnahmlos gegenüber; er wäre im stande gewesen, vermöge des Denkens sich mit der Welt abzufinden, wenn sein wechselvolles und zerrissenes Gemüt nicht so stark von den Unbilden der Pein und der Not berührt worden wäre.

Wenn bei jemand der dichterische Schaffensdrang von geregelten äußeren Lebensverhältnissen abhieng und die innere Zerrissenheit von der Lebensmisere hervorgerufen wurde, so war es eben bei Leuthold. Weder Hölderlin, noch Lenau und Alfred de Musset waren mit so scharf ausgeprägten Verstandesgaben ausgerüstet wie der schweizerische Dichter. Bei Hölderlin und Lenau war der schwärmerische Zug

eine der Hauptursachen ihres unglücklichen Lebensganges; sie trugen den Wurm der Unzufriedenheit tief in ihrem Herzen, er war mit ihnen auf die Welt gekommen und hätte sich in der einen oder anderen Weise offenbaren müssen. Alfred de Musset war das unruhige und blasierte Kind des Jahrhunderts, das seinen krankhaften Neigungen zum Opfer fiel. Leuthold hingegen gehörte von Natur einem gesünderen Menschenschlage an, eine gewisse Seelenstärke kann ihm nicht abgesprochen werden. Auch greift die Basler Advokatenfrau Emma Brenner in sein Leben nicht so zerstörend ein, wie Susanne Gontard bei Hölderlin, Sophie Löwenthal bei Lenau oder George Sand bei Musset.

Ein Keim von innerem Zwiespalt war freilich auch Leuthold angeboren; aber unter günstigeren Umständen, dem aufreibenden Kampfe ums tägliche Brod enthoben, hätte seine überschäumende Kraftnatur Wege finden können, um sich schöpferisch zu entäußern. Unter den abschreckenden Verhältnissen jedoch, unter welchen er lebte, wühlten seine Seelenkräfte in sich, ohne einen geeigneten Ausweg zu sehen. Psychologisch-wahr, besonders in Bezug auf eine Natur wie Leuthold, ist die Bemerkung Gottfried Kellers, das müßige und einsame Genießen der gewaltigen Natur verweichliche und verzehre das Gemüt, ohne dasselbe zu sättigen, während es ihre Kraft und Schönheit stärke und nähre, wenn wir selbst auch in unserem äußern Erscheinen etwas sind und be-

deuten ihr gegenüber. Die Zerrissenheit Leutholds gieng von dem überreizten Gemüte aus, das nach Ruhe lechzte, während die materiellen Sorgen ihn von allen Seiten in den fest umklammernden Armen hielten. Und wenn seine Seelenunruhe auch bei anderer Lebensweise hervorgebrochen wäre, hätte sie jedenfalls eine lebensvollere und tiefere Richtung angenommen. Er hätte sich in der Poesie einen weiteren Weg gebahnt, gleichwie der krankhaft-unruhige Geist Alfred Rethels in der Malerei, besonders, wenn er sich, wie es zu erwarten war, mehr auf das Epos verlegt hätte. Das Krankhaftunbewußte seiner Seele hätte sich in schöpferischer Weise Luft gemacht; die Strenge des Maßes und die Objektivität der Behandlung ist ja ohnedies das bezeichnende Merkmal seines Talentes.

Allein das Leben hat es anders wollen, es hat einen Dichter, der für den Schmerz gar nicht geschaffen war, den Kelch des Elends bis auf die Neige leeren lassen, seine Schöpfungskraft gelähmt und seinen Geist umnebelt. Er kämpfte hartnäckig mit seinem Geschick, sein klarer und starker Verstand gieng nicht sogleich in die Brüche; aber es war sein Unglück, daß er wohl Trotz, aber nicht Resignation dem Schicksale gegenüber kannte. Zwar hat es mit der sogenannten Resignation eine besondere Bewandtnis; es ist leicht einem in Not darbenden Menschen von Resignation zu reden, der Druck materieller Sorgen wirkt erschöpfend und lähmend auf eine empfindsamstolze Natur wie Leuthold. Ich bin weit

entfernt davon, den Dichter von seinem Lebensgange zu trennen, und glaube vielmehr, daß auch der genialste Mensch, und möglicherweise der noch eher als jeder andere, im Kampfe mit den widerwärtigen Verhältnissen unterliegen kann. Mag der menschliche Geist eine selbständige Macht bedeuten, die ihren eigenen Gesetzen folgt, er kommt aber mit einer erfahrungsmäßigen Welt in Berührung; seine Kräfte sind an und für sich selbständig, ihre Richtung jedoch giebt ihnen die Außenwelt an. Ebenso wie bei der allzu angespannten Geistesthätigkeit ein Augenblick der Erlahmung eintreten kann, ist es auch natürlich, daß die allzu großen Hindernisse, die ein leidenschaftlicher Charakter auf seinem Wege findet, auf ihn von erschlaffender Wirkung werden können. Träten diese Hindernisse als physische Macht auf, so wäre ihre Wirkung für jedermann klar, allein im Menschenleben nehmen sie die verschiedenste Gestalt an, da das Bewußte mit dem Unbewußten sich so mannigfach durchkreuzt und Zufall und Notwendigkeit in einander greifen, ohne daß man die Grenze angeben kann, wo der eine anfängt und die andere aufhört.

Allein das Leben hat in seinem realen Gehalt nicht mit Beweggründen, sondern mit Thatsachen zu thun; die Welt frägt einen Dichter nicht, was er leisten konnte, sondern, was er geleistet; auf welche Weise der Dichter zur einheitlichen Lebensauffassung gelangt — das kümmert sie nicht; denn das einzige, was das Leben von dem Menschen verlangt, ist Ueber-

windungskraft, Ganzheit, — keine Halbheit; die Geschichte stellt den konsequenten Verbrecher in die Reihen ihrer Helden, wie einen Huß oder Savonarola; sie beschäftigt sich mit den Geschwistern Borgia, wie mit einem edlen Kämpfer für Humanität; denn das Leben verlangt, daß man mit ihm und mit sich eins sei, ohne Zwiespalt und Trennung, ohne Zerklüftung und Zweifel. — Es ist bekannt, daß auch Gottfried Keller eine zeitlang durchaus nicht auf Rosen gebettet war, und daß auch an ihm der Wurm der Not stark genagt hat; wenn er nicht die Widerstandsfähigkeit im Lebenskampfe bewiesen hätte, wäre er eben nicht Keller. Die Schweiz hat sich um Keller anfangs ebensowenig gekümmert wie um Leuthold; denn die Gesellschaft frägt nicht darnach, wie man zum großen Dichter wird, sondern ob man es geworden. Die Natur der Verhältnisse ist schon einmal so, und viel läßt sich daran nicht ändern. Die große Masse kämpft instinktiv gegen das bewußtere und individuell tiefere Leben und erst, wenn das letztere zur unüberwindbaren Thatsache geworden, sucht sie sich damit abzufinden. Keller ist eben das Symbol eines großen Dichters, der Keller und kein anderer ist; daß auch er hätte auf seinem harten Lebenspfade zusammenbrechen können und die Litteratur um einen großen Dichter betrogen worden wäre, — das gelangt erst nachträglich zum Bewußtsein der Gesellschaft.

Es ist bekannt, daß das einzige, was sein Vater-

land für Leuthold gethan hat, in zweijähriger Verpflegung im Irrenhause Burghölzli bei Zürich bestand. Aber hat sich Italien um Leopardi, Polen um Mickiewcz, England um Keats gekümmert? Das Leben verlangt von demjenigen, der in ausgetretenen Bahnen nicht wandeln will, daß er auch die nötige Kraft besitze, sich eine selbständige Bahn zu brechen. — Leutholds Charakter fehlte eben der einheitliche Guß, die Energie, welche sich nicht nur auf das Wollen, sondern auf das Können und Verzichten bezieht. Die Kraft des intuitiven Schauens, das eigentliche Merkmal des Genies, wenn es den Hemmnissen, die ihm auf seinem Wege begegnen, Widerstand leisten soll, war Leuthold unbekannt. Nicht nur fehlte seinem Denken die Ueberwindungskraft, sondern er kannte überhaupt nicht die Notwendigkeit des Ueberwindens.

Leutholds Denken, getrennt von seinem Fühlen, spiegelte die Außenwelt in der ganzen Klarheit ihrer Erscheinungen — eine seltene Eigenschaft bei einem lyrischen Dichter. Diese Eigenschaft bedingt auch die seltene Durchsichtigkeit der wenigen epischen Dichtungen Leutholds und hätte ihn zum Epos disponiert. Nach Naturanlage war er zum objektiven Dichter bestimmt; sehnsuchtsvolle Reflexion, der gefährliche Weg, auf welchem der Dichter mit Mühe Abschwenkungen in die Prosa entgeht, gehört durchaus nicht zu den Grundzügen seiner Poesie. Die Erscheinungen der Außenwelt spiegelten sich ungebrochen in seinem

Kopfe; auch seine Phantasie ist ein gesundes Medium in seiner Seele; weder gerät sie auf die schiefe Ebene des Traumhaften und Grotesken, noch verfällt sie dem Gebiete des Verständigtrockenen; sie durchbricht niemals die Schranken des Anschaulichen und versenkt sich nicht in die Tiefen des Unerfaßbaren. Der Schwung ihrer Linie ist zwar kein ruhiger, aber fast immer ungebrochen und rein. Es ist ihr nicht sowohl um den Erguß der inneren Fülle zu thun, als um das künstlerische Können; es schwebt ihr immer ein objektives Kunstideal vor, welchem sie ihre Schwungkraft unterordnet.

Oefters will es scheinen, als ob Leuthold, wenn eine poetische Idee in seinem Kopfe aufsteigt, schnell eine Skizze machte, den schönsten Rahmen verfertigte und erst im Ausfüllen desselben die Skizze in ein ganzes Bild verwandelte. Das Bild ist mit dem Rahmen eng verschmolzen. Der Formsinn ist bei Leuthold die Quintessenz aller seiner Sinne. Das Eigenartige seiner Stimmungsbilder besteht in der Mischung von Tönen und Farben; wenn man seine Gedichte liest, glaubt man eine eigentümliche Wechselwirkung zwischen Ohr und Auge wahrzunehmen. Er weiß die scharf umrissenen Linien aus der klaren Empfindung des Malerischen in die aus unbestimmten Affekten zusammengewobene Empfindung des Musikalischen hinüberzunehmen, und zwar so, daß Ohr und Auge dabei nicht die leiseste Ermüdung verspüren. Er ruft Stimmung durch das Bildliche hervor, ohne

daß gewiße Affekte, die von stimmungsvoller Wirkung sind, sich in den Vordergrund drängen und das Gedicht zu ihrem Kommentar machen. Der Affekt hat das Bild hervorgerufen, aber seine ursprünglichen Spuren sind darin verwischt, das Bild ist abgeklärt und ruhig, durchsichtig und klar. Leutholds Gedichte bergen zuweilen auch den Schimmer eines tieferen Gedankens; sonst aber gehen sie unmittelbar aus der Anschauung hervor, denn Leuthold ist gewohnt, die Empfindung aus sich heraus ohne besonderen Einfluß seitens anderer Seelenkräfte sich entwickeln zu lassen.

Das Zerfließende und Breitspurige ist ihm fremd. Die Sprachausdrücke, zu denen er Zuflucht nimmt, sind einfach, anschaulich, lebendige Vorstellung, nicht abstrakter Begriff. Ihr Verband ist plastisch, abgegrenzt, fein markiert. Man braucht über seine Bilder nicht viel nachzudenken, es sind keine Symbole, sondern bloß die anschauliche Hülle der Empfindung. Das Anhäufen vieler Bilder ist ihm fremd, denn er geht immer vom Raume aus, aber das Bild, das er zur Darstellung bringt, erschöpft er ganz. Die einzelnen Glieder seiner Sprache bestehen aus einfachen Wendungen; die Gliederung des Ganzen verrät zuweilen eine gewagte Virtuosität, niemals pathetischen Schwung. Es ist die Virtuosität des sprachlichen Körpers, nicht des sprachlichen Geistes. Sein Stil ist von sinnlicher Prägung, welche sich mit einer außerordentlichen Feinheit und Beweglichkeit der

einzelnen Glieder paart; es ist jedoch keine markige, sondern eine feinfühlende Sinnlichkeit, zuweilen mit Anflügen eines überreifen Wunsches, öfters mit der bitteren Herbe der unbefriedigten Laune. In beiden Fällen wohnt ihr die spröde Anmut des Unwiderstehlichen inne.

Leutholds Stil ist reizend, anziehend, von verhaltener Verve, die sich nur selten in einer heißblütigen Wendung Luft macht. Seine Sprache hat einen gewissen Duft, der um so empfindlicher wirkt, als er ins Ohr einströmt und dort in nahe Berührung mit einem wohltönenden Klang kommt. Obschon von Hause aus lyrisch, hat Leutholds Stil eine epische Färbung, welche ihn in ruhigen Wellen schlagen läßt, ohne daß er dabei in Eintönigkeit verfällt. Sein Stil ist kein schildernder, vielmehr lyrischer und andeutender; aber die Andeutung geschieht in so anschaulicher Weise, daß sie uns den Gegenstand, wenn auch in lyrischer Form, im ganzen Umfange seiner einzelnen Eigenschaften zuführt.

Bei Schilderung von Naturerscheinungen verhält sich Leuthold nicht unmittelbar zur Natur; die Bestimmtheit der geschliffenen Form hindert bei ihm die Natur, ihren vollen Atem zu fassen und sich frei zu bewegen. Leuthold herrscht vielmehr über ihre Elemente und schließt sie in abgerundete, intensive Bilder ein, aus denen sie mit zurückgehaltener Kraft uns entgegentreten. Hohe Töne und starke Farben kennt er besser als die milden, denn die eigentliche Kraft

seines Talentes besteht im Vermögen, das Starke zu dämpfen und unter das Gesetz des Maßes zu bringen. Das Zarte und Milde nimmt sich bei ihm etwas zu herb aus. Die Lieder, welche er unter Begleitung der Harfe seiner Geliebten zum besten giebt, sind echt durchgefühlt und mit aufrichtiger Begeisterung dargebracht; aber auch hier steht er unter dem Einflusse des künstlerischen Maßes und läßt sein Empfinden nicht über die ganze Oberfläche strömen, sondern führt es in die Tiefe zur ursprünglichen Quelle zurück. Der Stimmung, welche seine Naturbilder hinterlassen, kann man Frische nicht absprechen, aber es ist nicht die blühende Frische des Frühlingsmorgens, sondern die herbe und kalte Frische der ersten Herbsttage. Die Stimmung seiner lyrischen Gedichte ist hinter den fein gemeißelten Falten der Umhüllung verborgen und offenbart ihren besonderen Zauber, wenn man seine Gedichte laut vorliest. Dem frei, aber in einem engen Bette fließenden Wohllaut seiner Sprache fühlt man erst dann einen zum Herzen sprechenden Zug an, der sich nicht als ungerufener Eindringling der Seele bemächtigt und auch sich nicht einzuschmeicheln sucht, sondern des Lesers Einladung und volle Aufmerksamkeit verlangt, ehe er sich vernehmen läßt.

Leutholds Technik ist ganz besonders bewunderungswert; sie spielt sich nicht mit der diabolischen Leichtigkeit Heines ab; sie wird mit ruhiger Strenge, mit einem bitteren Lächeln im Bewußtsein der hohen

Forderungen der Kunst ausgeführt. Im Reime liegt bei Leuthold nicht nur der wohltönende Ausklang des Verses, sondern auch die veranschaulichende Bedeutung der Stimmung und des Bildes; selten sind bei einem Dichter der Reim, seine Variationen und Klänge in solchem Grade selbständig. Diese Selbständigkeit des Reimes nimmt auch Leutholds Gedichten jede Naivetät weg; man merkt ihnen an, daß sie aus einem unzufriedenen Gemüte fließen, welches den unbefriedigten Wünschen und Launen einen künstlerischen Ersatz bieten will. Leuthold ist sich seiner Virtuosität bewußt und liebt es, seinen Gedichten Biegungen zu verleihen, die nicht immer natürlich, immer aber plastisch und unverletzend sind, denn das Gesetz des Maßes bildet einen wesentlichen Bestandteil seiner Phantasie. Der gewagteste und unnatürlichste Tonfall gewinnt bei ihm eine durchsichtige Gestalt und erscheint somit als Steigerung des Natürlichen, da die Grundlinien der Leutholdschen Technik als einfach, dem Natürlichen abgelauscht erscheinen; die Nebenlinien sind in ihren Zügen auch einfach und nicht auffallend, nur die Entwicklung der Nebenlinien aus den Hauptlinien verfällt bei ihm öfters in das Gekünstelte.

Dieser Abbruch eines Linienzuges dort, wo man dessen weitere Fortführung erwartete, dieser blanke Versreim, welcher die Reimenfülle einer reichen Strophe abschließt, dieses Stimmunggebenwollen durch den kapriziösen Tonfall, welches bemüht ist, das

Geflüster der Natur, ihre Wechselwirkungen zwischen Stillstand und Bewegung, den Augenblick der Zuckung, der Dämmerung und des Lichtansatzes zu erfassen, dieses intime Lispeln und der in seiner vollen Klarheit tief verlangende Blick, welcher den Mundwinkeln der Galathea ein feines und unruhiges Lächeln abgewinnt, — das alles verrät einen Dichter, dessen Seelenthätigkeit nicht in einem Brennpunkte zusammenläuft, sondern in discursive Teile zerfällt, die sich auf zwei äußerlich sichtbare Mittelpunkte beziehen, auf den der klaren Anschauung und den des zerrissenen Gemütes. Die obere Schichte in einem Stimmungsbilde Leutholds ist klar bis zur Durchsichtigkeit; wenn man aber sich in die untere versenkt, glaubt man gebrochene Töne zittern zu hören, die sich bald einheitlich zusammenziehen, um in die obere Schichte zu gelangen. Dieser untere Bruch der Töne kommt von dem Bruche in des Dichters Seelenleben, dessen Mark von einem inneren Wurm zerfressen wird.

Mit der streng den Gesetzen des Aesthetischen gehorchenden Form steht das Intensive in Leutholds Phantasie im Zusammenhange. Natur- und Stimmungsbilder in den denkbar knappsten Rahmen einzuschließen — darin liegt der Grundzug seines intensiven Fassens. Seine Form ist ohne Zweifel gesucht, aber das Gesuchte ist seiner Phantasie angeboren. Die Form ist gesucht, aber nicht gemacht. Das Plastische ist ihm kein pompöser Kultus, wie für Théophile

Gautier, Leuthold ist plastisch und formvollendet ohne Gezwungenheit. Das Plastische beruht bei ihm auf scharfen Umrissen und fein ciselierter Begrenzung, nicht auf Kolorit. Glühende und betäubende Farben kennt er nicht, die sinnliche Fülle ist bei ihm nicht überschwänglich und hebt sich mit wohlthuender Bestimmtheit ab. Der Zug des Sinnlichen wurzelt bei Leuthold nicht im blasierten Genusse, im überreizten Nervensystem, im Verlangen nach Empfindungen, welche einen sechsten Sinn, den Sinn des mystischen Schauers, voraussetzt. Auch seine Unzufriedenheit und Unruhe gehen aus unmittelbaren Beweggründen hervor, sind aufrichtig, empfunden, nicht durchdacht. Er wendet sich von der Welt nicht deshalb ab, weil sie ihn in den metaphysischen Zusammenhängen nicht befriedigen kann, weil er von ihr das Unmögliche, Ueberspannte und Ueberreizte verlangt; er sucht nicht die Welt durch Mißbrauch oder Steigerung seiner Sinne in ein Uebersinnliches zu verwandeln; er ist kein Schönheitsenthusiast im Sinne Baudelaires und spielt nicht mit seiner Melancholie, wie es bisweilen Musset so auffallend zu thun pflegt.

Leuthold hat vor sich ein ästhetisches Kunstideal, das wie jedes Ideal zum Leben im direkten Widerspruch steht, und seine Klage ist die Klage über diesen unvermeidlichen Zwiespalt. Denselben ausgleichen und schlichten kann er nicht, denn er liegt in seinem persönlichen Charakter und in seinen Lebensverhältnissen begründet.

Aus dem inneren Zwiespalt schöpft Leuthold den melancholischen, in selbstbewußter, männlicher Trauer sich kundgebenden Zauber, welcher manchen seiner Gedichte einen Zug des Vollendet-hohen und Ernsten einprägt. Sein Ernst ist nicht der Ernst des philosophischen Denkens, sondern des aufrichtigen Schmerzes, der bewußt gewordenen Angst, die ihn mit ihren Klammern festhält und jeden Ausweg ins Freie, Erhabene, Energischwollende absperrt. Man sieht, wie Leuthold einen hartnäckigen Kampf mit dem Leben und zuweilen auch mit sich kämpft. Bei jedem Straucheln und Falle sieht man, wie ihm ein Hirnnerv reißt und wie er aus Angst vor den bevorstehenden Folgen durch Selbstbetäubung das zu erreichen sucht, was er mit seinem klaren Verstande nicht zu erreichen vermag — das Ausweichen vor dem Schmerze und den Qualen der inneren Unruhe. In seltenen Fällen nimmt er diesen Schmerz in ein Gedicht hinüber, aber dann mit welchem verachtenden Stolze und sarkastischen Trotze! Er kann auch lächeln, aber wie bitter, von welcher peinlichen Höhe herunter!

Der Lebenskampf ist schwer, der ganze Weg ist mit Dornen besäet; die Anpassungsfähigkeit, das Schritthalten mit den Dingen, wie sie einmal vorliegen, sind ihm gänzlich unbekannt; sein Herz, sein Temperament, seine Sinne lassen ihn keine Kompromisse mit dem Leben eingehen; die Dinge sind stärker als er, aber er vermag es nicht über sich zu bringen, ihrer Uebermacht zu gehorchen. Es ist traurig, aber

er muß zusammenbrechen; es geschehen heutzutage keine Wunder und er ist auch nicht gewohnt, an Wunder zu glauben. Er kommt zur Ueberzeugung, das Leben sei nicht wert gelebt zu werden, nicht deshalb, weil die ganze Schöpfung verfehlt ist; nein, andere mögen am Leben ihre Lust und Freude finden. Auch er weiß, was das Leben Gutes bieten kann, auch er kennt den edlen Genuß und dessen Wirkungen; aber für ihn ist schon das Leben ein verfehltes Ding. Der Dichter ist sich des Zauberkreises bewußt, der um ihn mit jedem Tage fester gezogen wird. In den betäubenden Augenblicken der Verzweiflung greift er zur Feder, um seiner Qual Luft zu machen, und der intensive Schmerz entquillt seiner Phantasie nicht in überladenen Bildern, nicht in strömenden Ergüssen, sondern an das Gesetz des Maßvollen gebunden, was um so bemerkenswerter, als Leuthold im Rausche, welcher ihn in diesen Augenblicken erfaßt, sich dieses Gesetzes gar nicht bewußt ist.

II.

Der sinnlich-plastische Zug, der durch Leutholds Lyrik geht, verleiht ihr das Aussehen, als ob es ihr ausschließlich um das Aeußerliche und nicht um das Tiefinnere zu thun wäre. Man ist gewohnt, von der Lyrik den unmittelbaren Ausdruck einer anregenden, im Mittelpunkte der Behandlung stehenden Stimmung zu verlangen, welche entweder aus der Quelle des Naiven oder aus der des Pathetischen hervorströmt. Die Lyrik Leutholds aber kennt weder den Ton des Naiven, noch den Erguß des Pathetischen. Sie lebt in einer Welt abgegrenzter Formen, welche auf den ersten Anblick sogar als durchdacht erscheinen, und ihr oberstes Gesetz ist die symmetrische Linie. Sie hat mehr mit Gegenständen als mit Affekten, mehr mit dem, was im Raume, als mit dem, was in der Zeit sich begiebt, zu thun. Das verleiht ihrer Physiognomie den eigenartigen Ausdruck, der die Frage veranlaßt, ob Leuthold ein rein lyrisches Talent sei und nicht vielmehr auf der Grenze sich bewege, die hart an das Epos streift.

Unter allen seinen Gedichten begegnet man keinem einzigen, in welchem ein sprudelndes Gefühl mächtig hervorbräche, keinem einzigen, von welchem man sagen könnte, hier habe *ein* Sinn auf eine zeitlang alle anderen verdrängt, um sich alleinige Herrschaft zu

verschaffen. Das fast gleichzeitige Zusammenwirken aller Sinne, ohne daß der eine über die übrigen überhand nähme, giebt seiner Lyrik ein episches Gepräge, einen attischen Zug, über welchen wenige Dichter so rein und so eigenartig verfügen wie Leuthold. Das Lyrische und Epische verweben sich bei ihm vermittelst feinster Fäden und in ihrem Zusammenhange liegt die eigentliche Quelle, aus welcher Leutholds Phantasie die Fülle ihrer Formen schöpft.

Höchst bezeichnend in dieser Beziehung ist seine Naturmalerei. Ihr liegt kein naives Empfinden zu Grunde, aber auch kein reflektives Verhalten. Es ist ihr nicht um die Empfindung, sondern um das Bild zu thun, das durch keine ausgetretenen Gemeinplätze und verbrauchten Wendungen, einzig und allein durch die Wirkung des Tones, des Reimes, der Wortstellung wiedergegeben wird. Die Worte und Gleichnisse, zu denen Leuthold Zuflucht nimmt, sind einfach, verständlich, klar, aber er faßt ihre kombinierte Stellung so zusammen, daß man ein Bild erhält, das durch die concisen Striche und allzu gedrängten Züge den Eindruck des Gesuchten und Manirierten hinterläßt.

Man vergegenwärtige sich diejenigen Lieder Leutholds, die durch ihren Klang an Heine erinnern. Bei Heine ist es hauptsächlich auf die Stimmung abgesehen, fast allen seinen Liedern liegt der Mollton zu Grunde, den er in eine weite Ferne ausklingen läßt und auf verschiedene Weise gestaltet. Die Stim-

mung seiner Naturbilder wird durch eine seltsame Mischung von Kolorit und Reflexion erzielt, Dinge, die Leuthold fremd sind oder von ihm in so behutsamer Weise angewendet werden, daß es übertrieben wäre, zu sagen, darauf beruhe die Wirkung seiner Bilder.

An dem kleinen Gedichte „Wanderrast", dessen Klang so stark an Heine gemahnt, glaube ich den Unterschied der Phantasie Leutholds von der Heines wahrzunehmen.

„Hier ruht sich's gut, hier halt' ich Rast,
Der Wind spielt in den Bäumen;
Da mag manch blüthenbehangener Ast
Von künftigen Früchten träumen.

Es lispelt ein hüpfend Lenzgedicht
Der Quell zu meinen Füßen,
Maßliebchen und Vergißmeinnicht
Sie lächeln mich an und grüßen.

Sie lächeln mich an voll Seligkeit
Mit ihren Augen den frommen; —
O schöne, goldene Jugendzeit,
Wo bist du hingekommen?"

Die Stimmung ist hier keine unmittelbare, ebenso wie die einzelnen Bilder eher starre als fließende Züge tragen. Der blütenbehangene Ast, welcher von künftigen Früchten träumt — das ist kein Heinesches Bild; ebensowenig das hüpfende Lenzgedicht, das der Quell lispelt. Heine kennt nicht diese Schwere der Stimmung, welche auf den Bildern Leutholds lastet.

Oder man lese die Strophen des Gedichtes „Waldfrieden“:

„Der Himmel blau, die Luft weht lind
Und buhlt ums junge Laub der Birken.
Der Frühling sendet sein Gesind,
Den Teppich der Natur zu wirken.

Der Schlehdorn steht im vollen Blust,
Von dust'gem Harz die Föhren triefen —
Und Bilder steigen aus der Brust,
Die lang darin begraben schliefen.

Die Phantasie arbeitet hier anschaulich; was der Dichter hier malt, steht klar vor unserem Auge, aber die eigentliche Stimmung liegt hier nicht so sehr im Bilde, wie in der Vermittlung unseres eigenen Empfindens. Es ist Manier darin, das Verlangen, die Natur zu gleicher Zeit mit allen Sinnen zu umfassen. Bildliche Ausdrücke, wie: „Es trieft die Welt von Maienlust“ oder: „Es hat der Tod mit seinem Kuß schon deiner Seele heißen Wein getrunken“ sind ebenso bezeichnend für Leutholds Phantasie. Die zwei „Stimmungsbilder“ sind herrliche Bilder, die auch wirklich Stimmung hinterlassen, aber der Grundton, der hier angeschlagen wird, ist gesucht; in der Tiefe sind die Gegensätze zwischen Natur und Mensch, die hier zum Ausdruck gebracht werden, eng verbunden, auf der Oberfläche gehen sie zu weit auseinander, ohne daß diese Kluft durch das sehnsuchtsvolle Hineinragen eines starken Gemütsaffektes überbrückt worden wäre. Dadurch wurde freilich auch den Bildern ihr

scharfes Gepräge verliehen, da die Gegensätze nicht verwischt sind und in plastischer Fülle sich abheben.

Manier verrät Leuthold überall, wo er die Natur zur Sprache kommen läßt: in „Lerchen und Unken“, „Liederfrühling“, „Waldeinsamkeit“, „Der Waldsee“. In „Der Waldsee“ begegnet man folgendem Gleichnis:

„Wie Chorgesang der feiernden Natur
Rauscht nur der Wald durch diese Einsamkeiten.“

Weiter sagt der Dichter, Waldrosen und würzige Tannen, die wie Säulen eines Tempelbaues das wolkenlose Blau des Himmels tragen, streuen ihren Weihrauch aus. Man fühlt hier der Phantasie Leutholds an, daß sie es zu peinlich mit der Schärfe des Umrisses nimmt, daß sie Naturempfindung in ein wohlgebautes und festumspannendes architektonisches Bild einzuschließen und den einzelnen Naturgegenstand in scharfer Selbständigkeit zu modellieren bestrebt ist. Es ist zu wenig Freiheit und Beweglichkeit in seinen Bildern, sie wirken auf unsere Sinne zu bestimmt, als daß sie unserer Phantasie einen weiten Spielraum gönnen könnten. Ihre Wirkung besteht hauptsächlich in dem oben angedeuteten Verschmelzen des Tonischen mit dem Malerischen; darin liegt noch die Wärme, die sie zuweilen aushauchen. Der kalte und marmorartige Bau der äußeren Züge würde ohne die malerische Wärme, die ihn durchrieselt, als frostiger Abguß erscheinen. Leutholds Vögel, See, Bäume und Himmelblau heben sich zu plastisch von dem Hintergrunde des Ganzen ab.

Wenn man sich einen von Leuthold gemalten Vogel vergegenwärtigt, wie er in den Lüften schwebt, so sieht man nur den Vogel klar, nicht sein Schweben; daß der Vogel wirklich schwebt, erfährt man erst vom Dichter. Seine Bäume, Seen und Flüsse nehmen sich wie Abgüsse im Wachs aus, sie sind zu gegenständlich gehalten und zeigen bloß ihre Richtung, nicht das Werdende, Strömende und Fließende.

Für das Werdende, für das Wachsen und Keimen in der Natur, für die Stimmung des in die weite Ferne Verlangenden hat Leuthold keinen Sinn. Die Naturerscheinungen spiegeln sich in seiner Phantasie nicht als ein In- sondern als ein Nebeneinander.

Auch tritt der Mensch in seiner Lyrik zu sehr von der Natur getrennt auf, ohne dabei das sehnende Verlangen zu bekunden, sich mit ihr zu vereinen. Echte Stimmung aber verlangt, daß man den Menschen zur Natur in Wechselwirkung setze. Dazu ist Leuthold zu rationell. Er stellt die Natur dem Menschen fremd gegenüber; sie ist marmorruhig, wandelt ihre ewigen Bahnen dort, in der Ferne, und läßt bloß ihr weites Echo vernehmen, das der Dichter in wohltönende Melodien auflöst. Sein Ton ist kalt, als rationeller Widerhall der Stimme der Natur wiedergegeben; fast ebenso kalt ist der ruhige Uebergang von Ton zur Farbe, welch' letztere bekanntlich dem Bilde die innere Wärme verleiht, da durch die Farbe die Natur belebt und unserem Empfinden näher gebracht wird. Sonst wird Leuthold erst dann echt

lyrisch, wenn er vom Menschen, seinen Wünschen und Hoffnungen spricht; dann ist er anteilnehmend und stimmungsvoll, dann kann er singen und sagen, was das menschliche Gemüt bewegt,

„Kann den Lenz, der im eigenen Herzen sich regt,
Hinaus in die Lande tragen."

Da er jedoch mit dem, was sich in seinem eigenen Herzen abspielt, vorsichtig und zurückhaltend ist und den Strom seiner eigenen Gefühle in ein fest umstrandetes Bett einmünden läßt, so wirken seine lyrischen Gedichte abklärend und beruhigend.

Leutholds „Lied mit dem wohltönenden Reim" verlangt ein feingebildetes Ohr, das gewohnt ist, das Wechselspiel der Tonfälle ins Empfindende umzusetzen. Seine Landschaft verlangt, infolge ihrer präzisen Umrisse, immer eine schildernde Ergänzung, ein Auflösen des plastischen Stoffes in einen organischen Zusammenhang mit der Naturtiefe, denn wenn der epische Zug an Leutholds Talente hervorstechend ist, so ist er doch von so viel anderen Zügen durchkreuzt, daß er als entschieden zu kurz geschnitten erscheint. Das Epische im großen Stil geht ihm ab, er sieht zu sehr nur eine Seite des Lebens, als daß er ausgedehnte und tiefe Beobachtungen anstellen könnte, geht an der Fülle der Lebenserscheinungen gleichgültig vorbei, hört mehr als er sieht; auch fehlt ihm der tiefe Blick des inneren Wahrnehmens. Der Zusammenhang psychologischer Vorgänge ist ihm versiegelt, er hat es immer bloß mit einigen Natur-

erscheinungen zu thun; es ist ihm Bedürfnis zu singen, sein Stimmorgan will Bewegung haben, sein Ohr verlangt, die Rundung des Wohltönenden zu umfassen, sein Herz spielt dabei öfters mit, aber seine Augen funkeln nicht, sein Blick ist kalt, seine Gesichtszüge bleiben ziemlich ruhig, der Ton der Wehmut dringt zuweilen hindurch, aber „das Gefieder des angeborenen Wohllauts“ vermag ihn nicht weit aufwärts zu tragen. Es fehlt ihm die Begeisterung, die Flamme des durchfühlten Gedankens. Er hat keine bestimmte Lebensanschauung, er kann weder den Optimisten, noch den Pessimisten fassen,

„Da die Welt zu alltäglich zum Lieben ist,
Und allzu klein zum Hassen.“

Das Leben hat Leuthold müde gemacht, er hat das Vermögen verloren, auf die Wirkungen der Natur zu reagieren, sein Empfinden wurde unter dem Drucke der geisttötenden Sorgen abgestumpft, sein Denken ist zu expansiv, um ihm stoische Gesinnung einzuflößen. Er kann dem Leben nichts packendes, dramatisches abgewinnen, der Gegensatz zwischen Schuld und Sühne bedarf für ihn keines Ausgleiches, da es überhaupt mit dem Leben nicht ernst zu nehmen sei; das Leben ist „ein derbes Possenspiel auf einer Dilettantenbühne“; das kurze Dasein, das man zu fristen hat, ist nichts als ein schmerzliches Entsagen. Auch die Sehnsucht nach Höherem, die in mancher Menschenbrust ihren Wiederhall findet, ruft vergebens, —

„Wie ein Ach im Wind verhaucht,
Einem Glück, das in des Lebens
Dunkeln Strom hinabgetaucht.“

Er will nun weder klagen, noch ethische Betrachtungen über des Lebens Endziele anstellen, sondern der Welt schweigende Verachtung entgegenbringen. Zwar nennt auch er den Humor unter den wirksamen Mitteln, welche dem denkenden Menschen gegeben sind, um das Leben erträglich zu machen; aber Humor setzt Ueberwindungskraft voraus und ein Dichter wie Leuthold kennt diese erlösende Macht nicht. Dort, wo er humoristisch sein will, verfällt er in kaustischen Spott. Das ewige Forschen, sagt er, bringt ja doch zu nichts,

„Der Trieb des Forschens sengt wie Sonnengluth,
Vor der des Lebens Blumenreiz verblüht.“

Sein Geist hat einst in schöneren Tagen stolz und ungebunden vorwärts gestrebt, aber das Leben hat mit dem Blitze in die starke Eiche eingeschlagen. Traurig schaut er zurück auf seine mit Trümmern übersäte Lebensbahn, er weiß, daß er es nie zum festen Bau der einheitlichen Weltanschauung bringen wird und giebt seine eigene Charakteristik:

„Im sichern Hafen land' ich nie;
Mich selber überwand ich nie;
Des Lebens Wechsel such' ich auf,
Doch seinen Reiz empfand ich nie;
Mein Herzblut rieselt hin im Lied,
Dies wunde Herz verband' ich nie. —

Die Schönheit, die ich früh geliebt,
Die göttliche, umwand ich nie;
Da wollt' ich folgen der Vernunft,
Doch ihren Wink verstand ich nie; —
Wie viel ich in der Welt erstrebt,
Den Stein der Weisen fand ich nie."

Leutholds Leben ist ein fortwährender Kampf zwischen Kunst und Wirklichkeit. Die Kunst war seine Lust und seine Gefahr, sein Leben und sein Tod. Die Weisheit, welche „mit träger Ruh und flüchtigem Genuß" zufrieden ist, hat er nie gekannt, sein unruhiger Geist klebte nicht an der Lebensprosa:

„Wie der Sturmwind, der über die Haide pfeift
Ohne Rast, ohne Ruh', ohne sichere Statt,
So mein heißer Sinn über die Erde schweift,
So mein Herz, das keinen Freund, keine Heimat hat. —
Die sanfte blaue Blume im wogenden Korn,
Die zahme Blume ist nicht für mich —
Eine wilde Rose lieb' ich
Mit scharfem Dorn." —

Die Kunst ist ihm noch das einzige Prinzipielle, die Leiter, „drauf Götter zu den Menschen niedersteigen"; das Vermögen, den Wohllaut der Seele im Liede auszugießen, „die göttliche erhabene Verschwendung" hatte für ihn die berauschende Wirkung der Narkose. Er kann nicht genug Worte finden, um die beseligende Macht der Kunst zu preisen, und er übertreibt mitunter entschieden, wenn er in eksta-

sischen Vergleichen den Künstler in den Armen der Kamöen ausruhen läßt oder wenn er sagt, ein Gott lehre den Künstler das Maß der Dinge, wie Offenbarungen des Alls umrausche ihn ein Meer von Tönen und entzückt lausche er dann dem Sphärenchor. Der Dichter, der dem Leben gegenüber mit einer bitteren Skepsis sich verhielt und jede Hoffnung und jeden Glauben vor sich in Trümmern sah, unterlag noch den bezaubernden Wirkungen der Kunst. Sie war für ihn die Geliebte, welcher er ewige Treue geschworen hat. Er wollte keinen Lohn dafür, er glaubt nicht an den Wert des Ruhmes und wußte, daß

„Der Mantel der Vergessenheit, er deckt der Besten viele zu";

er liebte die Kunst auf die uneigennützigste Weise und lebte und starb als „eleganter Fechter" für seine Herzensdame.

Wie ernst er es auch mit der Liebe zum Weibe gemeint hat, wovon seine Liebesgedichte so beredtes Zeugnis ablegen, noch ernster und tiefer faßte er seinen dichterischen Beruf auf. Gedichte wie „Begeisterung" und „Die Kunst" sind keine Dithyramben, die er, wie andere Gedichte, „in die Lüfte mit den Lerchen schleudert", es ist wirkliches Gefühl und tiefer Gedanke, Glaube und Begeisterung darin:

„Gesegnet bist du, Kunst! du kannst das Sinnen,
Das schöpf'rische, des Weltengeists belauschen;
Die großen Völkerströme hörst du rauschen
Und hörst den Quell in jedem Herzen rinnen.

Und wie des Menschen Dasein und Beginnen
Ein kurzes Träumen, Hoffen, Sichberauschen,
So muß in ewigem Vergeh'n und Tauschen
Das Größte selbst, das Herrlichste von hinnen.

Du aber mit melodischen Gewalten
Vermagst in Maß und Wort, in Farb' und Tönen
Vergang'nes neu und dauernd zu gestalten.

Gesegnet bist du, Priesterin des Schönen!
Dir gab ein Gott, das Flücht'ge festzuhalten
Und mit dem Tod das Leben zu versöhnen.

Leuthold ist ein echter Parnassien, welcher der Poesie eine hohe Warte zuweist; der kalt umklammernde Formsinn vermag jedoch nicht immer seine schmerzhaft pulsierende Ader ganz zu erdrücken. Jedenfalls aber ist sein Kunstsinn einseitig und beschränkt und kann dem Inhalte nach auf wenige knappe Anregungen zurückgeführt werden. Seine Gedichte sind nicht wie die Gedichte Platens „ein lebendiger Springquell der Gesänge".

Ein Vergleich zwischen Leuthold und Platen darf vorsichtig und auch nur in Bezug auf die Form durchgeführt werden. Platen war ein ganzer, gehaltvoller Charakter; sein feinausgebildeter Kunstsinn beruhte nicht nur in einer staunenswerten Formvirtuosität, sondern auch in einer tiefgegliederten Lebensanschauung; er steht immer über der flüchtigen Laune des Augenblickes und unterordnet „die Stimmungen der wechselnden Gesinnung" einem vertieften und unerschütterlichen Denken; ihm war die gewaltige

Natur nur Mittel, „aus eigener Kraft sich eine Welt zu bauen.“ In seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre schreibt er ein Gedicht wie „Das Leben ein Traum“, das ein intensives und tiefes Denken bezeugt. Zwar hat auch Leuthold manche Gedichte, in denen ein energisch sich aufraffender Gedanke zum tiefen Ausdruck gebracht wird. Das Gedicht „Entsagung“, das er in seinem dreißigsten Lebensjahre (1857) geschrieben hat, gehört sicher zu seinen erhabensten Gedichten. Es sei hier bloß auf die letzte Strophe hingewiesen:

„Sei mir aufs Neu', o Einsamkeit, willkommen!
Du zogst mich groß; durch dich ward ich gesund.
Der Trieb zum Höchsten blieb mir unbenommen.
In deinen Armen wuchern soll mein Pfund.
Weit werf' ich weg das klagende Erinnern
An eine Welt, die mir nur Wunden schlug:
Trag' ich nicht selber eine Welt im Innern?
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!“

Man vergleiche damit das kleine Gedicht Platens „Resignation“, das in sein sechsundzwanzigstes Lebensjahr fält:

Du hast genug dich selbst bekriegt,
Es unterliegt der Schmerz.
Sei ruhig, hast du nicht gesiegt?
Entsagen schwellt das Herz.

Vollend' in dir den harten Streit,
Kein Seufzer werde wach!
Das Glück, es liegt so weit, so weit,
O hasche nicht darnach!

Fühlt auch das Herz sich im Verlust
Gespalten und getheilt,
Gieb willig, was du geben mußt
Und jede Wunde heilt.

Man wird aus dem Platenschen Gedichte ein tieferes Gemüt, ein umfassenderes Herz herauslesen. Und wenn Platen an einem anderen Orte ausruft:

„Wer vermöchte Gott zu strafen,
Der uns verdammte, Mensch zu sein!"

so erscheint es als augenblickliche Verzweiflung im Ringen nach einem hohen Ideal, das sich in vielen seiner Gedichte auf bestimmteste Weise kundgiebt. Es ist der hohe Adel der Gesinnung, welcher den Gedichten Platens ihren tieferen Klang verleiht. Sagt ja Leuthold selbst in seinem Sonett „Auf Platen":

„Zwar Keiner wird an Wohllaut dich erreichen;
Doch, ob dich jede Formvollendung kröne,
Nie ließest du den Geist dem Körper weichen.

Denn mag man auch die Reinheit deiner Töne
Antiken Marmorbildern oft vergleichen,
Ist immer ihre Seele doch das Schöne.

Dieser durchgreifende Unterschied zwischen der Individualität Platens und der Leutholds darf jedoch nicht einzig und allein in das angeborene Naturell beider Dichter versetzt werden. Zwar giebt hier das angeborene Naturell den Ausschlag, denn den Keim des Individuellen bringt der Mensch bei seiner Geburt mit sich auf die Welt, aber die weitere Entwicklung desselben geschieht doch unter den verschlungenen

Wirkungen der Umgebung. Daß Leuthold die edle Gesinnung Platens nicht vollständig eigen war, das haben Natur und Verhältnisse zusammen bewirkt.

Während Platens Resignation mit Milde und Tiefe gepaart ist, ist Leutholds Entsagung von bitterer Verachtung und Trotz eingegeben. Wenn nun an Tiefe des Denkens und Fühlens Leuthold Platen nachsteht, verträgt er jedenfalls in formeller Hinsicht einen Vergleich mit Platen. Seine Formgewandtheit übertrifft sogar in mancher Hinsicht die Platens, sie ist natürlicher, wohlklingender, intensiver.

Platens Form ist wuchtig, feierlich, erhaben; Leutholds Form steigt leichtgeschürzt in die klaren Wellen der beweglich dahinfließenden Melodie. Leutholds Form konnte bloß aus der Verschmelzung von Heines und Platens Form entstehen. Bei Platen ist die Form dem Inhalte aufgedrängt und fließt nicht immer mit dem Inhalte zusammen, sie kämpft bisweilen hart mit der Sprache; es ist, als ob man sähe, wie er den antiken Maßstab vor sich hält und ein Genügen daran findet, den sprödesten Stoff in formvollendete Gebilde aufzulösen, ohne daß er sich jedoch die Frage vorlegt, ob die Form dem Stoffe entspreche und ob sich der Stoff mit ihr decken lasse. Eine mehr als gekünstelte Strophe wie:

„Bunt am Bach ein Bad zu weben,
Bauen Büsche Baldachine,
Balsam bildend buhlt die Biene,
Beet und Blatt und Blüthe beben“

erlaubt sich Leutholds Formvirtuosität niemals. Platen ist es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen Satzes zu thun, im Glauben, aus einzelnen wohltönenden Worten ergebe sich von selbst ein melodischer Satz. Dies kann aber nicht immer der Fall sein. Was Platens Gedichten fehlt, ist der melodische Zusammenhang; die einzelnen Teile seiner Gedichte enthalten zu viel Klanggewicht, um sich fließend verbinden zu lassen. Ein unbedingter Verehrer Platens scheint es gefühlt zu haben, wenn er von einer anscheinenden Herbigkeit spricht, mit welcher Platens Gedichte den Neuling zurückstoßen.*) Leutholds Form hingegen ist von einem bezaubernden musikalischen Wohllaut, niemals von Reflexion beeinflußt, auch dort nicht, wo sie entschieden manieriert ist; sie umspielt frei den Stoff, fließt ungezwungen vorwärts und setzt sich mit unvergleichlicher Gewandtheit über die Reibungen der einzelnen Worte hinweg. Sie wird nicht mit dem Selbstbewußtsein des geprüften Meisters dem Stoffe aufgedrängt, der leichte Stoff schmiegt sich ihr von selbst an. Gedichte, wie „An einem Grabe“, „Am Meere“, „Klage“, die Lieder von der Riviera: „Am Strand“, „Das Mädchen von Rocco“ suchen in Bezug auf Wohlklang der Sprache und Melodie des Verses ihresgleichen in der deutschen Poesie.

---

*) Briefwechsel zwischen Platen und Johannes Minkwitz S. XLV.

Bisweilen erreicht bei Leuthold die intensive und abgerundete Form den Gipfelpunkt des Musikalischen. Es sind in deutscher Sprache selten Verse zu finden, die von so bezaubernd-einwiegender Wirkung wären, wie die Strophe in dem Gedichte an „Thais“:

„Spielend mit Banden, im Taumel gebunden,
Sorglos gelöst und mit Leichtsinn geknüpft,
Mögest du nimmer erleben die Stunden,
Da dir das Szepter der Schönheit entschlüpft!“

oder das kleine Gedicht „Einer Italienerin“:

„Nach dem Takte fremder Lieder
Schwebst du lieblich hin im Tanz;
Dieser Rhythmus deiner Glieder
Fesselt meine Sinne ganz;

Diese Locken, diese dunkeln,
Dieser Ausdruck, diese Kraft
Und im Auge dieses Funkeln
Einer trunk'nen Leidenschaft.

Aber Maß und Anmuth zügeln
Jeden Wunsch; er schweigt besiegt,
Wo die Schönheit sich auf Flügeln
Ihres eig'nen Wohllauts wiegt.“

Obschon Leuthold der antiken Form huldigt, finden sich doch unter seinen Gedichten keine überschwänglich antikisierenden Wendungen. Er ist vielmehr auch bei der Behandlung des antiken Versmaßes ganz modern in seiner Auffassung des Rhythmischen; sein Vers dehnt sich nicht in eine feierliche Breite,

ist kurz geschnitten, leichtflüssig und verrät hinter der äußeren Ruhe eine innere Leidenschaftlichkeit.

Leutholds antike Form erinnert nicht im mindesten an die Hölderlins oder Waiblingers. Waiblingers antiker Vers ist breit, zerfließend, schmachtend, gefühlsselig, deutsch-antikisierend. Ueberdies ist allen seinen Gedichten der süßliche Beigeschmack des Unbestimmt-romantischen anzuempfinden. Seinem Verse fehlt die scharfe Prägung, von Leutholdschem Rhythmus sieht man bei ihm keine Spur. Welcher Unterschied in der Prägung, in den Bildern, ja sogar im Kolorit liegt zwischen seinen italienischen Gedichten und den Gedichten von der Riviera Leutholds, — welch' eintönige Reflexion bei Waiblinger und welche einschneidende Bestimmtheit und plastische Rundung bei Leuthold! Man vergleiche nur das „Ave Maria" Leutholds mit dem gleichnamigen Gedichte Waiblingers. Das Gedicht Waiblingers ist blaß, ein mattes Helldunkel der Reflexion lagert über der ursprünglichen Stimmung, langsam sich hinschleppende Eindrücke folgen einander breitspurig nach. Bei Leuthold ist die Stimmung modern, kondensiert, von einfacher Wirkung. Es ist Kraft und Mark in seinen Versen, sie umfassen den Gegenstand oder setzen sich über den Gegenstand hinweg, aber sie suchen niemals ihm durch Reflexion und „tief besänftigtes Gemüt" beizukommen.

Mag Leuthold im Innern zerfahren sein, im Aeußern ist er ganz, einheitlich. Die elegische Stimmung einiger seiner Gedichte giebt sich in kräftiger

Weise kund; es ist die Elegie des Diesseits, nicht die des fern schmachtenden Jenseits. Seine Gedichte „In antiker Form" zeichnen sich durch markanten Schnitt und plastische Rundung aus. Das Gedicht „An das Meer", gegen den größeren gleichnamigen Hymnus Waiblingers gehalten, zeigt am besten, wie Leuthold modernen Gehalt in antike Formen gießt. Während Waiblingers Gedicht auf einer leis angedeuteten Antithese zwischen dem Meere und der Seele des Menschen beruht, einer Antithese, die eher romantischen als antiken Begriffen entspricht, und in schöner, aber zerfließender Sprache Reflexionen aufstellt, die zu allgemein gehalten sind, um von einheitlicher und starker Wirkung zu sein, hat Leutholds Gedicht einen kühnen, gespannten Gedanken zum Vorwurfe, der in gedrängten, klassischen Versen entwickelt wird. Wie energisch sind nicht die Strophen:

„Tief geheimnisvoll wie des Weltenschicksals
Stimme tönt dein Donnergebrüll ins Ohr mir,
Ehern, rauh, hohnlachend, so vieler Völker
Wiegen- und Grablied.

Endlos groß hinwogendes Meer, wer bist du?
Aus Verseh'n entfesselte rohe Urkraft?
Oder gab ein Gott, ein Gesetz dir dieses
Amt der Vertilgung?

Oft wie Athemzüge des großen Weltgeists
Weht's aus deinen Tiefen; mir ist, als hört' ich
Heil'ge Laute, welche der Schöpfungssagen
Räthsel mir lösten." —

Es sind grundverschiedene Ausgangspunkte, von welchen der deutsche und der schweizerische Dichter in ihren poetischen Betrachtungen ausgehen. Waiblingers Gedicht ist pantheistisch angehaucht. Ihm ist das Meer der Spiegel der menschlichen Seele:

„Doch der Seele vergleich' ich das Meer.
Tief wie sie und unergründlich
Ist es! Wer kennt
Seinen Ursprung, sein End'? Es ist,
Und in ew'ger Bewegung ist's,
Selbst sich erneuernd. Es lockt mit grünlichem Aug',
In die Tiefe lockt's mit welligem Wiegen.
Doch den Kühnen, leicht verschlingt es ihn,
Der sich stürzt in die falsche Fluth,
Wie die Seel' in die Seele."

Mit einer gewissen Wollust lauscht er dem Klange der jauchzenden Meereswellen und stimmt am Schlusse des Gedichtes in eine naturschwelgerische Melodie ein:

„Preiset das Meer und alles, was in ihm,
Jeglich Gewächs und werdend Gebild,
Preist das bewegliche, stets sich erneuende,
Herrlich befruchtende, wolkengebärende,
Preiset das Meer!"

Es sind überaus schöne Verse, aber sie sind nicht kräftig genug; dem Meere Waiblingers fehlt „die mächtige Salzflut". Bei Leuthold hingegen geht durch das ganze Gedicht ein kühner, Byronischer Zug, der es zu einem Verzweiflung und Entsagung sprühenden Bilde des menschlichen Schicksals und

Kampfes mit der Natur erhebt. Der Dichter sagt, daß eig'ner Mißmut und der Haß der Menschen ein dreifach Erzum seine Brust gezogen haben; aber wenn er all das Elend bedenkt, welches das Meer in den weltgeschichtlichen Zeitläufen gesehen hatte und den ganzen Jammer der Menschheit, welchen Jahrtausende mit einschneidendem Griffel dem Meere auf den Grund geschrieben haben, so verstummt sein vereinzeltes Klagen im Anblicke dieser ungeheuren Macht.

Das kleine Gedicht „Der Tod" schlägt einen nach innerem Klang modernen Ton in echt antiker Prägung an. Geprüfte und Weise sehen dem Tode wie einem Freunde entgegen,

„Denn den Frieden der Brust, welchen die Welt entweiht
Und die Sorge geraubt, bringt uns der Tod zurück,
Und der kettenbeschwerten
Seele löst er den Sklavenring."

Die Form ist hier antik, der Gedanke modern. Die Alten sprachen nicht mit solcher Bestimmtheit von dem geraubten Seelenfrieden; wohl kannten auch sie die atra cura, aber nicht in dieser modernen Gedankenfassung.

Was Leuthold wirklich der Antike so fein abgelauscht, ist das enggeschlossene Maß der Form; er gebraucht keine überschwängliche Wortbildungen, verleibt einen ganzen Gedanken kurz und bündig einem einzelnen Verse ein, erhebt keinen periodenartigen Satzbau, ein Formfehler, dem auch Platen nicht immer auszuweichen weiß, und verfolgt überall

sinnliche Anschauung. Auch dort, wo er „die Stunden grübelnden Trübsinns“ hinwegtäuschen oder wie in „Meerfahrt“ ein modern geprägtes Gefühl der naturtrunkenen Sehnsucht äußern will, kann man ihn der Ueberschreitung des klassischen Maßes nicht zeihen, welcher man in allen Naturbildern Hölderlins begegnet.

Aber nicht bloß die künstlerische Antike, auch den volkstümlichen Ton schlägt Leuthold in scharfer Prägung an. Seine Trinklieder sind Meisterstücke, in welchen der leichte humoristische Zug sich einer stark individuellen Ausdrucksweise bedient und in Begleitung des volltönenden Gesanges sich äußerst originell ausnimmt. Durch die Ursprünglichkeit ihres unverfälschten Tones und Ungezwungenheit der gesunden Sitmmung erinnern sie an „Fredmans Gesänge“ des unübertrefflichen Trinkliederdichters, des Schweden Carl Mikael Bellman. „Das Trinklied eines fahrenden Landsknechtes“ dürfte mit der Zeit zum Volksliede werden. Die germanisch-allemanische Auffassung des berauschenden Bacchus hat wohl in diesem Liede ihren markigsten, wenn nicht gar ihren Quintessenzausdruck gefunden. — Die Trinklieder: „Aufforderung“, „In der Schenke“, „Heureka“ und „Triolette“ sind weniger volkstümlich, aber „der Rebe heiliger Geist“ fließt auch hier in ungezwungener und höchst überzeugender Weise dahin. In den Trinkliedern schlägt die keckmutige Ader des Dichters mit starkem Pulsschlag. Wer solche Lieder dichten kann, ist keine beschauliche, in

sich versunkene Natur, die über das Unlösbare unermüdlich nachgrübelt.

Die Ballade „Feudaler Jammer“ und die Romanzen „Heinrich von Toggenburg“, „Der Than von Dunbar“ und „Vor Cremona“ gehören nicht zu den besten Gedichten Leutholds, sind aber von einem Formvirtuosen geschrieben, welcher die merkwürdigə Fähigkeit besitzt, sich allen möglichen Stoffen anzupassen und die verschiedenartigsten Klänge sich anzueignen.

III

Leuthold war keine sinnlich-verdorbene Natur. Seine Liebesempfindung hat einen gesunden Kern und ist ziemlich objektiv, denn er liebt den wirklichen Gegenstand, nicht seine eigene Einbildung. Die Liebe erhebt und begeistert ihn, flößt ihm Frische des Denkens und Mut zum Leben ein. Er trägt in sein Gefühl keine Zerfahrenheit, liebt mit dem Herzen, nicht mit dem Verstande, und ergießt sein Gefühl weder in tiefen Sentenzen, noch in sehnsuchtsvollen Stimmungsakkorden. Er liebt gleichermaßen den Körper seiner Geliebten wie ihren Geist, und das Liebesgefühl äußert sich in seinen Gedichten in ungeteilten Bildern. Die Liebesgedichte seiner Jugendperiode sind von tiefer Stimmung, wie z. B. das Gedicht an Emma Brenner:

„Unschuld und Reinheit liegt wie Thau
In Deinen seelenvollen Zügen,
In Deinem Auge sanft und blau,
Und dieses Auge wird nicht lügen!

Weißt Du, wie Du mir einst erlaubt,
Mein Haupt an Deine Brust zu schmiegen
In jenem Haine, dichtbelaubt?
Und jene Stunde wird nicht lügen.

O jener Abend war so schön!
Wir tranken Lust in vollen Zügen
Dort auf den goldumfloss'nen Höh'n.
Nein, jener Abend wird nicht lügen!

Und weißt Du, wo am blauen Rhein
Die schattig duft'gen Gärten liegen,
Dort nanntest Du mich: ewig Dein —
Dein Rosenmund, er wird nicht lügen!

Diese erste ernst zu nehmende Liebe Leutholds trug den Keim der Auflösung in sich. Die Trennung von seiner Geliebten geschieht nicht ohne schmerzliches Bedenken und auch später, als er in ein inniges Verhältnis zu Karoline Trafford getreten war, waren ihm die Erinnerungen an die Basler Zeit lieb und teuer.

Für die ernste Unterlage und Bedeutung seiner Liebe zu Karoline scheinen mir folgende Strophen ganz besonders bezeichnend. Der Dichter sagt, er wäre früher stolz und zurückhaltend allen gegenüber gestanden, die ihn kennen lernen wollten, die Meinungen, welche die Leute von ihm hegten, seien aber grundfalsch gewesen, da kein einziger wirklich wußte, was in seinem Innern sich abspielte —

„Da kamst Du, lieblich wie im Maienglanz
Die Blume, eine Fürstin, stolz und groß;
Du fesseltest dies Herz, das plötzlich ganz
Sich Dir erschloß.

Dein sinnig Aug' sah in die dunkle Tiefe
Hinab, mein Herz glich einem wüsten Meer;
Zerschellte Schiffe, Klippen, Felsenriffe,
Nacht rings umher.

Kein Hafen rings, kein grüner Platz der Landung,
Nur Flut gepeitscht von Aeols Riesenkraft!
Hoch ging die See, es war die wilde Brandung
Der Leidenschaft.

Dies Meer hast Du, die Wogen brausendwild,
Verwandelt nun mit zaub'rischer Gewalt
In klare Silberflut, die nur Dein Bild
Dir widerstrahlt.

Gleich einem stolzen Schwan ziehst Du dahin
Auf dieser Flut, und tauchest Du hinein,
So findest Liederperlen Du darin,
Die einzig Dein."

Leuthold gehörte aber zu den Naturen, die das Liebesglück nur im Streben nach der Liebe empfinden, das Erreichte jedoch nicht festzuhalten vermögen. Seine Nervosität verlangte immer den Widerstand, das Ankämpfen; der Sieg brachte eine Erschlaffung und Mattigkeit mit sich, weshalb er auch während der Zeit seiner Liebe zu Karoline schreiben kann: „Warum dieser unwiderstehliche Hang, aus allen Blumen Gift, aus dem Leben nur die Schattenseiten zu suchen? Ich fühle mich so allein, so verwaist, mit dem glühenden Drang, eine Seele zu suchen, an die ich mich anschließen könnte, aber ohne die Fähigkeit, eine solche zu halten, zu fesseln." Er fürchtete sich vor

sich selbst, er hatte nicht das nötige Vertrauen in sich, er hat entdeckt, daß in seiner Seele das Unbewußte sich nicht klar und folgerichtig zum Bewußten verhält. Diese Einsicht fügt dem denkenden Menschen die größten Qualen zu, man sieht sich gleichsam in der Macht eines inneren Dämons, dessen Einflüsterungen man nicht immer Widerstand leisten kann. Der Wille hat nicht die nötige Ueberwindungskraft, unter dem Einflusse der Phantasie wird der Verstand von dem dunklen Hang des Willens getrennt und man entschlüpft dann sich selber. Ueberdruß und Langeweile saugen den Lebenssaft der Nerven aus, die Triebe sind nicht abgeklärt und bewegen sich nicht in ruhiger und gerader Richtung. Dazu kommen noch die drückenden äußeren Verhältnisse. Die Verzweiflung, die sich Leutholds bemächtigt hat, konnte nicht zum Ausreifen seines Gefühles beitragen, zersetzte vielmehr dasselbe, und nun begann in des Dichters Herzen ein Kampf, dessen Folgen unberechenbar für seine Gemüts- und Geistesstimmung waren.

Aber ungeachtet aller Unbeständigkeit war Leuthold immer aufrichtig; er belog weder sich, noch andere, und wenn er sich nicht immer treu blieb, so geschah es, weil er in der Tiefe des Augenblickes und nicht in der Breite der ausgedehnten Zeit lebte. Jedenfalls ist es keine Schönthuerei, wenn er sich an seine Geliebte wendet:

„Dein soll mein Herz, das heiße, kranke sein,
Dein ohne Maß und ohne Schranke sein!

Dein, schöne Herrin, sei dies stolze Ich,
Dein soll mein heimlichster Gedanke sein!
Es kömmt das Jahr und flieht; — ich will Dir treu,
Ob auch die Welt, die morsche, schwanke, sein."

Seine Liebesgedichte sind von unmittelbarer Empfindung eingegeben und nicht wie bei Heine von Einbildung und spöttelnder Reflexion. Einen Menschen wie Leuthold vermag die Liebe nicht ganz auszufüllen und zu beglücken. Er will sein Leben künstlerisch gestalten; da er es aber nicht leicht zu erreichen vermag, so muß er auch gar bald die Ueberzeugung gewinnen:

„Die Liebe ist Dunst
Und das flüchtige Leben ein Traum."

Die Liebesgedichte „Lebewohl", „An die Eine", „Wir und sie", „Aufschluß" und einige Lieder aus der Riviera gemahnen durch den melodischen Uebermut an die Liebeslieder Stecchettis, nur sind Leutholds Gedichte bestimmter und markiger als die zerfließende Sinnlichkeit des italienischen Dichters. Stecchetti liebt es, das Geheimnis des Erotischen zu enthüllen; es ist ihm um den Sinnenreiz und nicht um den Herzensfunken zu thun. Er sagt ja auch offen:

Può la mente scordar tutto un passato,
Ma la mia carne non li scorda mai
I baci che m'hai dato,
I misteri d'amor che t'insegnai,
Le notti mie più liete,
E le tue voluttà le più segrete.

Vergebens wird man bei Stecchetti nach einem

Gedichte wie Leutholds „Auf eine Tote“ suchen. Wer aus diesem Gedichte etwas anderes als aufrichtiges Mitleid mit einer Gefallenen herauslesen wird, auf welche die Welt, „gebläht von stummem Eigenruhme“, herzlos Steine wirft, muß eben gewohnt sein, den Begriff des Moralischen in verknöcherter, harter Rinde aufzufassen. Der Dichter ist berechtigt, jede Empfindung, die nicht außerhalb der ästhetischen Schranke liegt, wiederzugeben. Leuthold hat in seinem Gedichte das ästhetische Maß nicht überschritten: seine poetische Betrachtung im Anblicke des toten Körpers,

„Den die Natur verschwend'risch angethan
Mit jeder Schönheit weiblicher Verführung“,

halb von Bewunderung, halb von stummem Mitleid eingegeben, hat nicht die leiseste Spur des Frivolen und geht vielmehr von einem ernsten Gedanken aus. Mag, meint der Dichter, die Welt zischelnd an den Totenschrein herantreten,

„Ich aber starr' auf diesen Tempel hin,
Der, lang entweiht, verfallen der Vernichtung;
Und um den Leib der schönen Sünderin
Werf ich den Purpurmantel meiner Dichtung.“

Noch tiefer und stürmischer als die Liebe zum Weibe ist Leutholds Liebe zur Heimat. Die Heimat ist ihm ebenso sehr Natur- als politischer Begriff. Die schweizerische Naturpracht, die wunderbaren Erscheinungen seines Vaterlandes sind bei ihm eng verwachsen mit der merkwürdigen Stellung, welche die Schweiz in der Geschichte einnimmt.

„Die Alpen rings wie kolossal
Mit ihren Kuppen, ihren Kanten!
Es ruht der Sonne letzter Strahl
Auf diesen schweigenden Giganten.

Gewalt'ge Adern der Natur
Entströmen rings den Felsenjochen!
Hier fühlst du, Menschenkreatur,
Die Pulse deiner Mutter pochen.

Wo einen so erhabnen Thron
Die Gottheit selber eingenommen,
Da könnte keines Fürsten Kron'
Und keines Fürsten Scepter frommen."

Die Liebe zur Heimat lebt in ihm als besonderes Gefühl, welches sich auf selbständige Weise, ohne von anderen Gefühlen beeinflußt zu werden, Luft machen muß. Er liebt nicht sein Vaterland, weil es ihm Gutes erwiesen, weil es ihm eine ruhige Stätte angewiesen hat, wo er sich im Schoße der gewaltigen Naturerscheinungen seinen ruhigen Träumen ergeben konnte. Er beklagt sich vielmehr gar oft über Vernachlässigung, die er seitens seiner Heimat erfahren:

„Zwar ist es nicht das Land der Hottentotten,
Wo einst die Wiege meiner Jugend stand,
Doch teilnahmloser fast als jene Rotten
Empfing mich mein gefeiert Vaterland.
Und dennoch hemm' ich nicht das heiße Lodern
Der Brust, die immer für die Heimat schlug;
Gieb ihr, doch lerne nichts von ihr zu fodern!
Verlangend Herz, sei du dir selbst genug!"

An einem anderen Orte spricht er von dem Poeten,

dessen Morgen- und Nachtgebet ein Fluch auf seine Armut ist, und den das Vaterland verhungern läßt. — Aber er spottet seiner Heimat niemals, sein Heimweh, das „wunderbare bange, süße Weh", ist ein äußerst tiefes Gefühl. Er sehnt sich heiß nach den Alpentriften, „nach all' den teuren, wohlbekannten Gauen"; mit Begeisterung spricht das Sonett „Im Süden" von den derben und tapfern Urenkeln Tells, die, „wenn heut' das Horn von Uri riefe", bereit wären, mit ihrem Herzensblut „die blasse Schrift der alten Freiheitsbriefe aufzufärben." In seinen vaterländischen Gedichten ist Leuthold hingebend, begeistert, glühend vor uneigennütziger Liebe, ernst ohne aufdringliche Reflexion und von einem unverfälschten patriotischen Sinn und es sind auch die einzigen Gedichte, wo er pathetisch zu werden anfängt.

In den Gedichten: „Dem deutschen Volke", „Das Eisen", „Gegen Rom", „Die Bestimmung der Schweiz" kleidet er brennende Tagesfragen in künstlerische Hülle. Ebenso fein und die künstlerischen Grenzen nicht überschreitend ist folgendes Bild vom Elend:

„Die Mutter ging hinab in's Thal,
Zu betteln um ein Stücklein Brot;
Sechs Kinder sitzen, bleich und fahl,
Am Tisch und beten still zu Gott.

Um's Hüttlein liegt ein tiefer Schnee
Und durch die Fenster heult der Wind;
Den Kleinen ist so bang und weh,
Und bebend spricht das jüngste Kind:

„Und war das uns're Mutter nicht,
Und war das nicht ein Schrei der Not?"
Sie horchten und, zusammen dicht
Sich schmiegend, beten sie zu Gott.

Und von des Windes kaltem Hauch
Erlischt der Lampe matter Schein,
Und hungernd schlummern endlich auch
Mit Stroh bedeckt die Kinder ein.

Und als nach einer grausen Nacht
Mild lächelnd schien das Morgenrot,
Hat man die Mutter heimgebracht
Auf einer Bahre, starr und tod."*)

Leuthold blieb, so weit es ging, dem Natürlichen auch dort treu, wo er in entschieden formellen Bahnen wandelte. Obschon die Formen des Ghasels und des Sonetts von Rückert und Platen in Fülle erschöpft waren, hat Leuthold dieser Dichtungsart noch einen originellen Klang abzugewinnen gewußt. Wenn seine Ghaselen und Sonette an Farbenpracht und Schwung hinter den Platenschen stehen, so ist ihr melodischer Tonfall doch ganz eigenartig. So durchsichtig und scharf geschliffen wie die Leutholdschen sind Platens Ghaselen und Sonette nicht. Leuthold gießt in diese Form keine hochfliegenden Ideen, keine schwierigen Symbole, er giebt bloß in wohlthuenden Klängen

*) Leutholds Jugendgedicht „Das Elend" findet man abgedruckt im „Schweizerischen Volkskalender für 1851", herausgegeben von J. J. Reithard, Zürich.

einfache Empfindungen und Gedanken wieder. Er macht darin keine Ansprüche auf Lebensweisheit und erzählt von seiner Liebe und von seinem Lebensgeschick; bald umrahmt er ghaselenartig ein prächtiges Landschaftsbild am Genfersee, bald gesteht er, daß er das Gesindel der Moralisten nicht mag, wohl aber einen guten Becher Wein und ein süßes Weib, bald wieder erklärt er, weshalb er in Versen den Mantel hoher Wichtigkeit angethan, während er doch im stillen an dem Bewußtsein seines Nichts gelitten. Auch manche Gedanken über das Dichterlos und die befreiende Macht der Kunst werden von ihm in die Form des Ghasels eingeschlossen.

Folgendes Ghasel übertrifft durch die Melodie der Sprache und den feinen Zug des Empfindens die besten Platens:

„Einst schrieb ich schlechte Verse viel
Und trieb ein wenig Jus dazu;
Ich liebte damals noch die Welt,
Die Schönheit, den Genuß dazu.

Ich hatt' ein leicht auflodernd Herz;
Ein hübsches Weib gefiel mir wohl,
Ein schönes Aug', ein schlanker Leib,
Ein kleiner weißer Fuß dazu.

Ich hab' gelebt, ich hab' geliebt
Und mach' dir keinen Hehl daraus;
Doch fand ich, was ich suchte, nie,
Nur Leere, Ueberdruß dazu.

Da sah ich dich! — ein Frühlingshauch
Drang durch des Herzens Winter mir;
Mir war ein lichter Sonnenstrahl
Dein Lächeln und dein Gruß dazu.

Und mir gefiel dein stolzer Sinn
Und deine Anmut marmorkalt,
Das feine Lächeln um den Mund
Und deiner Rede Fluß dazu.

Du stolze Frauenkönigin!
Gern bet' ich im Ghasel dich an. —
Nicht wahr, du liebst doch diese Form,
Den schmeichelhaften Fluß dazu?

Ich seh' dich danken schon im Geist.
O mühe dich nicht, holdes Kind! —
Schling lieber deinen Arm um mich
Und gieb den ersten Kuß dazu!"

Auch in den Sonetten mußte Leuthold, „nur wie ein Aehrenleser folgt dem Schnitter", in den Spuren seiner Vorgänger wandeln, aber die Töne, die er anschlägt, sind seine eigenen, ihr Zusammenhang ist von ihm selbständig gewählt und zu einer hellen und starken Melodie bestimmt. Die Bilder, die er in seinen Sonetten gebraucht, sind geschlossen, lassen keinen verflüchtigenden Eindruck zurück und halten sich an einen einfachen, vollendeten, aber nicht gezierten Rahmen. Die Sprache seiner Sonette ist durchaus rein, nicht gekünstelt, und ihr Wohlklang beruht fast ausschließlich auf einer Kombination klarer Vorstellungen. Was den Sonetten Herweghs nicht ge-

lungen ist — kernigen Ausdruck mit formeller Abrundung zu vereinigen — das hat Leuthold in seinen Sonetten mit seltener Gewandtheit erreicht.

Daß er sich wie kein anderer dem Geiste fremder Sprachen anzupassen verstand, hat Leuthold zur Genüge durch seine musterhaften Uebersetzungen, besonders aus dem Französischen und Englischen, gezeigt.

Auch seine zwei größeren epischen Dichtungen „Penthesilea“ und „Hannibal“ sind von seltener technischer Kunst und verraten einen bedeutenden epischen Zug. „Penthesilea“ entstand unter dem Einflusse der „Ilias“ und der antiken Schriftsteller, deren Lektüre Leuthold in der letzten Periode seines Lebens mit besonderer Vorliebe betrieb. „Das genauere Studium Aeschylos', Sophocles' und besonders Homers“, erzählt er, „weckte in mir einen freudigen Trieb zum Schaffen, und ich schrieb unter dem frischen Eindrucke der packendsten, mir fast wörtlich im Gedächtnis gebliebenen Stellen der „Ilias“ ein episches Gedicht „Penthesilea“, eine Arbeit, die für mich ganz Genuß war, und die mich — wie keine andere — gewissermaßen in einem steten poetischen Rausch erhielt. Die Sage von dieser Amazonenkönigin ist bekanntlich von verschiedenen älteren und neueren Dichtern und Schriftstellern — besonders ausführlich von Quintus von Smyrna — bearbeitet worden. Ich behandelte den Stoff sehr frei und selbständig und wählte eine durchaus moderne Form mit gereimten Versen und Strophenbau, hielt mich aber, was Bilder, Lokal und Zeitton anbetrifft, —

mit möglichstem Ausschluß der mythologischen Ausführungen — rückhaltlos an Homer. Der Beifall, den einzelne Partien des Gedichtes bei Kennern fanden, veranlaßte mich noch zu einer ähnlichen Schöpfung: „Hannibal" in Rhapsodien. Ich hatte die Absicht, diesen beiden größeren Dichtungen auch die epische Bearbeitung eines heimischen Stoffes aus der deutschen oder Schweizer-Geschichte anzureihen. Die Ungunst der Verhältnisse ließ mich nie dazu kommen."

Die Formvirtuosität Leutholds erreicht in diesen Gedichten ihren Gipfelpunkt; der architektonische Aufbau ist staunenswert, aber der Inhalt wirkt ermüdend und die Handlung ist eintönig. „Penthesilea" erscheint als ein buntes Panorama langsam abwechselnder Bilder, von der Hand eines formvollendeten Künstlers entworfen, der sich aufs Copieren klassischer Werke verlegt hat. Leuthold hat hier gleichsam zeigen wollen, was für ein Kunststück seine Formgewandtheit produzieren könne. Was ihn hier begeisterte, war nicht der epische Inhalt, sondern das Verlangen, einen gewaltigen antiken Stoff in eine so ganz eigenartige moderne Form zu gießen. Die Dichtung macht somit den Eindruck einer meisterhaften freien Uebersetzung aus dem Griechischen der Alexandriner Zeit oder eines kunstvollen Versuches, ein Posthomerikum nachzudichten. Jedenfalls ist es Leuthold gelungen, in seinem klassischen Stoffe natürlich zu bleiben; die Bilder, Metaphern und Gleichnisse sind darin frisch, naturtreu und kühn. Nicht die griechische

Sprache, sondern der griechische Geist steht vor seinem inneren Auge. Man begegnet im Gedichte weder unklaren Ausdrücken, noch einer verschrobenen Wortstellung. Die Verse schreiten in langsam-feierlicher, aber auch strammer Haltung einher, öfters ermüdend, zuweilen auch großartige Wendungen und bilderreiche Situationen entrollend.

Die Scene im sechsten Gesange, wo Penthesilea ihr Selbstportrait dem Nestor entwirft, hat einen Meister des epischen Wortes zum Urheber. Von derselben Bestimmtheit ist auch die Scene im elften Gesange, wo Penthesileas Herz in Liebe zu Achill verwundet wird:

Und als er, so sprechend, die eschene Wehr
Zurückzog, da zuckt noch die Heldin am Speer,
    Da trifft ihn ein Strahl
Des brechenden Auges voll Vorwurf und Qual.

Und was in des Herzens tiefinnerstem Grund
Die Stolze empfand, was ihr trotziger Mund
    Dem Helden verhehlt,
Gestand ihm dies Aug', nun für immer entseelt.

Er löst ihr den Helm und langwallenden Falls
Die Fülle des Nackens, den blendenden Hals
    Umfluthete sacht
Des wogenden Haares ambrosische Nacht.

Und lange, die buschigen Brauen gesenkt,
Die Stirne gefurcht und die Arme verschränkt,
    Wehmüthig und still
Den Liebreiz der Todten bewundert Achill.

Jungfräulich und streng, doch verlockend und schön,
Der Artemis gleich, die auf Gargaros' Höh'n,
Erschöpft nach den Müh'n
Der heißen Gebirgsjagd, entschlummert im Grün,

So lag hier, die Spangen und Schienen gelöst,
An Nacken und Busen zur Hälfte entblößt
Den blühenden Leib,
Das aresentstammte gewaltige Weib;

Den Adel der Züge, entstellt nun von Blut,
Das Antlitz, einst hold, wie von rosiger Glut
Der Eos umhaucht,
Im Tod noch in Anmut und Schönheit getaucht.

Als Ganzes jedoch ist „Penthesilea" kein festgegliedertes Epos; auch ist das Versmaß zu gesucht und balladenartig. Hätte Leuthold seine musterhafte Form auf einen dankbareren Stoff verwendet, er würde Gelungeneres auf dem epischen Gebiete hervorgebracht haben als seine Dichtungen „Penthesilea" und „Hannibal". Der letzteren Dichtung fehlt noch in größerem Maße die feste Gliederung und das einheitliche Gefüge als der „Penthesilea". In der realistischen Schilderung des Tanzes im Punierlager ist es dem Dichter gelungen, das Bacchantische in starken malerischen Zügen festzuhalten.

Die geschliffene künstlerische Form, die feine Anpassungsfähigkeit an den Geist fremder Sprachen und fernliegender Gedanken, der Gegensatz der überreichen Formenfülle zu dem knappen Gehalte werden Leutholds Gedichte niemals populär werden lassen.

Er wird einem auserwählten Kreise von Kunstkennern zugänglich und lieb sein, und im Gegensatz zu dem tiefen und gehaltvollen Shelley, dem Dichter für Denker, könnte man Leuthold einen Dichter für Dichter nennen.

Dranmor (Ferdinand Schmid).

I.

Dranmor ist ein unruhiger, stürmischer Geist. Seine Unruhe ist nicht die Unruhe Leutholds, sie hat einen positiven Anstrich und steht mit einem ausgeprägten Erkenntnisvermögen im Zusammenhange; es ist die Unruhe eines philosophisch veranlagten Kopfes, welchem die Fähigkeit abgeht, den raschen Fluß der Gedanken in genau bestimmte Grenzen zu bringen, dabei aber das Vermögen eigen ist, das intensive und empfindsame Denken in poetische Bilder zu kleiden.

Dranmor geht das ab, was Leuthold im Ueberfluß hat — das Rhythmische, die Form. Für Leuthold war die Sprache ein musikalisches Instrument, welchem er die schönsten Töne entlockte, ohne sich ihres tiefsten Zusammenhanges mit dem Denken bewußt zu sein. Selten sind zwei Dichter zu finden, die sich so ergänzen wie Dranmor und Leuthold. Hätte Leuthold die Gedankenfülle Dranmors und Dranmor die Formenfülle Leutholds, so würden sie beide ihre Stellung unter den größten Dichtern der modernen Litteratur einnehmen.

Das Talent Dranmors ist ein lyrisches. Zum Epos fehlt ihm die innere Ruhe und die Anpassungsfähigkeit an die Außenwelt. Sein dichterisches Vermögen ist beschränkt, er kann nicht seine Arme aus-

strecken, um ein Stück Welt auf einmal zu umfassen; er löst die Welt in Gedanken auf und erst diese Abstraktion von Welt durchfühlt er und kleidet sie in Formen der Poesie. Sein Talent hat nichts Reales, noch Plastisches an sich. Die Form hängt bei ihm nicht aufs innigste mit dem Inhalte zusammen; was er bietet, sind überaus schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle.

Dranmor ist intensiv und einseitig. Er hat sich viel in der Welt umgesehen, aber er kennt sie dennoch bloß von einer Seite, von der des subjektiven Denkens. Er bohrt tief, aber an einer einzelnen Stelle; er ist zu wenig sinnlich und zu sehr prinzipiell. Seine Gefühle sind ethischer Natur, einseitig aber tief. Er hat zu wenig Formgefühl, um die Mannigfaltigkeit der Außenwelt zu erfassen und anschaulich wiederzugeben. Die Grundgedanken, in die er die Welt auflöst, sind pessimistisch: hinter den Lebenserscheinungen sieht er den Schmerz lauern. Er kann sich die Notwendigkeit des Lebens nicht zurechtlegen. Er blickt zu tief in die Ursachen des Lebens; die Oberfläche der Sinne ist ihm fremd; der Uebergang der Empfindung in den Gedanken ist bei ihm überstürzend; seine Gefühle sind unklar in ihrem Inhalte; seinem Seelenleben geht das Harmonische ab. Er leidet unter dem Drucke des unvermittelten Empfindens und sucht ihn in die Tiefen des Denkens hinabzuwälzen.

Dieses Leiden hat ihn zum Dichter gemacht und den Grundton seiner Poesie bestimmt. Wie das Um-

schlagen der Empfindung in einen Gedanken sich zu rasch bei ihm vollzieht, geht der umgekehrte Prozeß — das Umschlagen des Gedankens in eine poetisch-durchbildete Vorstellung — zu langsam vor sich. Darum haftet den Dichtungen Dranmors etwas Mühsames an. Das zu tiefe Denken hat sein Gesicht und sein Gehör geschwächt; weder hat er einen großen Vorrat an Farben, noch ist er im Besitze einer Mannigfaltigkeit von Tönen. Aber seinen Gedanken wohnt ein geheimnißvoller, zum Herzen sprechender, helldunkler Zug inne, sie sind an und für sich poetisch. Seine ganze Poesie ist Gedankenpoesie, eintönig wie der Schmerz, tief empfunden, tief durchdacht und erst das Durchdachte in poetische Empfindungen umschlagend. Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poesie keinen Prozeß der Selbstbefreiung zu erblicken. Die Unzufriedenheit steckt tief in seinem Charakter und ist auf sein ganzes Wesen ausgedehnt. Seine Unruhe ist nicht durch den subjektiven Gegensatz zwischen Lust und Schmerz, der in seiner Seele nicht ausgeglichen werden kann, bedingt, sondern wurzelt im Gegensatze des Willens zur Vorstellung, in einem Gedanken-, nicht in einem Gefühlsgegensatz. Seine Vorstellung von der Welt deckt sich nicht mit seinem Willen, die Welt zu überwinden. Er ist nicht schöpferisch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude; er vermag nicht die Empfindungen von einander scharf

zu trennen: ehe seine Empfindung Zeit hat, sich voll auszuleben, dringt er schon dahinein mit seinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Sein Stil trägt scharfe, aber nicht mannigfaltige Züge. Ein Dichter wie Drammor kann keinen kunstvollen Stil besitzen, denn der Inhalt überwältigt bei ihm die Form. Mannigfaltiger Stil setzt innere Freiheit voraus, einen freien Spielraum in der Seele, in welchem die ganze Fülle der Lebenserscheinungen genau wiedergespiegelt sich zusammenfindet, ohne in ihrer vollen sinnlichen Auffassung sich gegenseitig abzustoßen und zu verdrängen. Ein mannigfaltiger Stil erfordert entweder angeborene, naive Freiheit oder Selbstbefreiung; die Freiheit muß somit nicht nur Begriff, sondern Naturanlage werden. Von Selbstbefreiung kann aber am meisten bei einem Dichter die Rede sein, denn das Schaffen des Dichters ist die Folge der Notwendigkeit, sich zu befreien, sich der Fülle der in mikroskopischer Sichtbarkeit zugänglichen Eindrücke zu entäußern.

Wenn nun der Dichter auf die Welt nicht in ihrer Vielheit, sondern in ihrer Einheit reagiert, so empfängt er einseitige Eindrücke und geht in seinen Dichtungen nicht von Empfindungen, sondern von Gedanken aus. Sein Verhalten zur Außenwelt steht somit unter dem Einflusse einiger Grundgedanken, die er seinen Gedichten voransetzt, um sie in poetischer Form zu entwickeln. Er durchfühlt einen fertigen Gedanken und wird erst nachträglich Dichter.

Am nächsten in dieser Hinsicht steht Dranmor Hieronymus Lorm; nur hat Dranmor mehr Bewegung in seiner Sprache als Lorm, mehr Farbe, mehr Leidenschaft. Lorm hat die ganze Welt in Gedanken aufgelöst und eine innere Welt errichtet, durch welche er die Welt des Vorhandenen überwindet. Er hat zu viel physische Schmerzen und wirkliche Leiden ertragen, als daß er nicht die Ueberzeugung hätte gewinnen müssen, der Schmerz liege im Weltprozesse und die einzigen Waffen, die sich gegen die selbstherrischen Zwecke der Natur anwenden lassen, lägen in der Energie des Denkens. Er hat ein für allemal resigniert und die pessimistische Anschauung, durch das, was er „Optimismus ohne Grund" nennt, überwunden.

Dranmor hingegen kämpft noch mit seinem Gefühl gegen die Natur und nur, wenn er zu sehr ermüdet, schließt er mit ihr auf eine zeitlang Frieden. Sein Leiden ist das Leiden eines leidenschaftlichen Charakters, der in die Welt hinausstürmt mit der Vorstellung, die Welt lasse sich von dem einzelnen Menschen beherrschen, das Leben sei eine einheitliche, tiefe und zweckmäßige Erscheinung. Er wird aber nur allzubald gewahr, daß das Leben ein buntes Spiel ohne inneren Zweck und tiefere Bedeutung ist. Das aufrichtige Denken, das einzige Merkmal des besseren Menschen, ist mit tiefen Schmerzen verbunden. Was er sich als Menschheit in seiner Herzenseinfalt ausgemalt hatte und mit leidenschaftlicher Hingebung

in seinen Gedanken hegte, erscheint ihm allmählich als abstrakter Begriff ohne Boden und Wirklichkeit. Die Geschichte der Menschheit ist ja nichts anderes als der Interessenkampf der Parteien und der einzelnen Menschen. Recht hat, wer Macht besitzt. Die Macht aber ist von der ideellen Welt aus dem Rechte entgegengesetzt und mit ethischen Mitteln läßt sich die Macht nicht bezwingen. Die alte Frage: „Warum schleppt sich blutend, elend unter Kreuzlast der Gerechte?“ harrt nach wie vor vergebens auf ihre Antwort. Die Wissenschaft und die großen Entdeckungen haben wohl den Horizont der Lebensanschauung erweitert, aber auch das Elend vertieft: was früher unbewußt war, ist auf einmal ins Bewußtsein getreten. Die Grundübel des menschlichen Lebens haben sich nicht um ein Haar breit geändert; Haß, Neid und Eitelkeit bleiben immer die Triebfedern der menschlichen Natur. Die Wahrheit und die Moral, über welche die Wissenschaft und die Ethik das große Wort führen, beruhen auf Selbstbetrug, auf der Furcht vor sich und vor anderen. Der Mensch langweilt sich, er will seine Zeit ausfüllen. Der eine huldigt dem Gotte des Krieges und sieht, mit welchen Gräueln dieser Gottesdienst verbunden ist, der andere betet die Wissenschaft an und sieht, wie eitel und selbstgefällig, wie putz- und genußsüchtig diese Göttin ist; der dritte vergöttert die Kunst, die gleich allen ihren Musenschwestern vor dem allmächtigen Mammon im Staube

liegt. Die höchsten Ideale der Menschheit werden auf dem Markte des Lebens ausgeschrieen und um einen billigen Peis verhandelt. Die Egoisten bauen sich ihre warmen Nester, um, fernab von den Stürmen des Lebens, ihr ruhiges Dasein zu genießen. Die Mittelmäßigkeit und die Lüge schreiten stolz einher und herrschen über Individualität und Charakter.

Zur Entwerfung dieses traurigen Bildes gelangt der Dichter, der, das Leben bejahend, mit einem allzu empfindsamen Herzen an die Menschen herantrat und sich bald von allen Seiten getäuscht sah:

„O große Welt voll kleiner Leidenschaften,
O kleine Welt voll großer Eitelkeit,
Mit welchem Aerger sah ich weit und breit
Den gleichen Staub an unsern Sohlen haften!
Den Neid, den Wankelmut, die Heuchelei,
Den Eigendünkel, der, auf nichts begründet,
Bei jedem Druck phosphorisch sich entzündet,
Den Götzendienst, die Kriecherei.
Das Schicksal gab mir stete Fingerzeige:
Die Menschheit ist nicht schlecht — nur schwach und feige; —
Es brüstet sich und stößt vergnügt ins Horn,
Wer sich gesichert glaubt am grünen Zweige,
Und doch — zur Trauer ward zuletzt mein Zorn. . .“

Es giebt Naturen, die mit dem Keime der Schwermut auf die Welt kommen. Die Lebensverhältnisse können zur Entwicklung desselben viel beitragen. Sorgen und Mißgeschick wirken selbst auf die glücklichst veranlagte Natur lähmend, destomehr auf einen

Charakter, bei welchem der schwere Hang zur Grübelei Naturanlage ist.

In den Stürmen des Lebens großgezogen, kann Drammor später keine Ruhe finden, die Erinnerungen an die Vergangenheit verfolgen ihn durchs Leben:

„Bilder aus vergangnen Tagen
Thun mir in der Seele weh.“

Er hat nicht die innere Kraft, die Vergangenheit zu überwinden; es kann kein frisches Gefühl in seinem Herzen aufkommen; nichts befriedigt ihn; die Unruhe verfolgt ihn rastlos. Er hat mit seinem scharfen Denken alle Triebfedern des Lebens zerlegt und nichts gefunden, was imstande wäre, dem ununterbrochenen Kampfe des Menschenlebens als würdige Erklärung zu dienen. Er hat die Welt „durchschritten und durchschwommen“ und kehrt mit demselben inneren Weh zurück, mit welchem er in die weite Ferne hinauszog. Dieses Weh ist kein selbstisches Gefühl: was martert und quält kann nicht selbstisch genannt werden; es ist das intensive und unbefriedigte Verlangen nach der klaren Lösung des Lebensräthsels, von welchem man zum voraus gut weiß, daß es nicht gelöst werden kann; es ist die fortwährende Unzufriedenheit mit sich, der Charakterzug eines gewissen Menschenschlages. Aus der Unzufriedenheit mit sich entsteht später auch die Unzufriedenheit mit den anderen, mit der Welt und mit den Menschen. Eine solche Natur erkennt in dem Wandel der Dinge keinen Zweck, kann in den Lebens-

prozeß keine klare Einsicht gewinnen und in der Menschengeschichte keinen vernünftigen Gang erblicken, denn sie dringt bis zur Frage vor, ob das Vernünftige vernünftig sei, d. h. sie spürt in sich den unwiderstehlichen Drang, das Leben überhaupt zu verneinen. So lange man noch in der Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen ein Unendliches erblickt, hat das Unendliche eine solche magische Wirkung auf unsere Seele, daß wir aus diesem Begriffe eine Steigerung unserer Lebenskräfte schöpfen. Darin besteht eben die heilende Wirkung des Pantheismus, daß in ihm die innere und äußere Welt in eine Einheit zusammenfließt, ohne sich gegenseitig zu verneinen. Allein die philosophischen Lehren sind nicht dazu da, den Menschen umzugestalten; das werden sie niemals vermögen. Wer sich zum Pantheismus bekennt, hat eben ein Naturell, das an der wechselvollen Fülle der Naturerscheinungen ein Genügen empfindet. Es bezaubert ihn dieser unermüdliche Webstuhl der Zeit, es entzückt ihn der aus der Natur herausgewobene Farbenschleier, in welchen die Natur ihr Antlitz hüllt. Die Natur spricht zu ihm in der vertrautesten Sprache, er atmet ihren Duft ein, er lauscht ihren vielfachen Tönen zu, er sieht das Unermeßliche in sich und um sich und im Anblick dieses Unermeßlichen verstummt in seinem Denken jede Frage nach dem Warum und Wozu. So stellt sich der Natur gegenüber Goethe, der ihre Sprache treu nachahmt und die Tiefen ihrer Symbole mit

lebendigem künstlerischen Inhalte zudeckt. — Auch Shelley ist Pantheist, aber sein Pantheismus ist narkotisch-berauschend, seine Phantasie setzt sich über alle Schranken hinweg und holt ihre Farbenpracht aus der Quelle der Natur, wie sie vor der Schöpfung des Menschen in gedankenloser Frische und durchsichtiger Klarheit hervorsprudeln mochte.

Ein Dichter aber, welcher der Natur nicht mit seinem Empfinden, sondern mit seinem Denken gegenübersteht, ist von der Außenwelt durch die Scheidewand einschneidender Reflexion getrennt. Die Außenwelt erscheint ihm als ein starres Nebeneinander, das in eine lebendige Kette organischer Kraft zu verwandeln einzig und allein die Frische des Empfindens vermag. Bei einem Dichter, welcher sein Empfinden in den Dienst der Reflexion gestellt hat, bricht die Phantasie unter dem Drucke des Denkens zusammen und schimmert nur hie und da zwischen den Gedankentrümmern hindurch. Wenn noch dazu die Reflexion aus einem schwerblütigen Naturell herrührt und mit Schwermut gepaart wird, so muß die Richtung, welche ein solcher Dichter einschlägt, eine einseitige werden. Anstatt die Naturerscheinungen zu schildern, wird er fortwährend seine Sonde an sie anlegen und sie auf ihre Zweckmäßigkeit hin prüfen. Daß er sich mißtrauisch gegen die Natur verhält, ist der beste Beweis dafür, daß er auch mit sich nicht im Frieden lebt. Im Innern eines Dichters wie Dranmor spielen Verstandes- und Herzenskräfte

ineinander; der Schwerpunkt seiner Seele ist etwas tiefer heruntergesunken, weshalb ihm auch der Schwerpunkt in der Außenwelt nicht recht einleuchten will. Das Leben drückt und ängstigt ihn; er sieht sich wie in einem Zauberkreis, welcher ihn festhält, ohne einen erträglichen Ausweg und Ausblick zu gewähren.

Drammors Auge ist auf Thatsachen und Erscheinungen gerichtet, deren innerer Zusammenhang und endgültige Ursachen trotz aller Eroberungen, die der Mensch über die Natur gemacht hat, nach wie vor unaufgeklärt bleiben:

„Bewegung, Fortschritt predigt das Jahrhundert.
Wir lachen derer, die zurückgeblieben,
Und fühlen uns gewaltsam fortgetrieben
Und sind darob zuweilen selbst verwundert.

Wir wissen kaum, warum wir vorwärts schauen,
Erschüttert ist der schöne Christenglaube;
Doch mächtig bleibt der Drang, mit unserm Staube
Der Nachwelt neue Tempel aufzubauen.

Sie aber wird zu andern Göttern beten
Und unsern Werken wenig Achtung zollen,
Und dem Verhängnis selber trotzen wollen
Mit neuen Helden, Denkern und Propheten.

— — — — — — — — — — —

Was sind der Kampf, die Wissenschaft, die Dichtung,
Wenn uns die Frist so kärglich zugemessen? —
Nichts als ein zorniges Sichselbstvergessen,
Ein Fliehen vor dem Einen Wort: Vernichtung.“

Es walten in der Natur keine hellen Mächte,

welche dem Menschen die Möglichkeit gewähren, sich aus dem Dunkel, das ihn umgiebt, in eine Welt voll Licht emporzuringen. Die Wissenschaft hat das innere Weben der Natur aufgedeckt und hinter ihrem farbenreichen Schleier ein ekliges und vermodertes Antlitz erblicken lassen, das uns aus den stoffartigen Atomen abstoßend entgegengrinst. Das Jenseits, das ehemals dem denkenden Menschen in der einen und andern Gestalt in sein Fühlen und Trachten friedlich hinüberblickte, erscheint uns jetzt als schöne Fabel, welche der Mensch im Selbstbetruge ersonnen hat, um das strenge Schicksal zu verhüllen. Der Glaube an das Jenseits, obschon eine selbstbetrügerische Kraft, war doch imstande, den Willen zum Leben frisch und unversehrt zu erhalten. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die in mancher Menschenbrust lodert, wurde dadurch gestillt; man warf keine Fragen auf, wohin der stete Wechsel der Dinge führe, im Namen wessen der Mensch sich so abplage und abhetze. Mit Flammenzeichen war die Antwort in die Menschenherzen eingegraben. Der Begriff des Zweckes lebte in der Frische seiner inneren Bedeutung, und die unlösbaren Widersprüche des Lebens waren durch die Vorstellungen der Gnade und der Erlösung befriedigend ausgeglichen.

Pessimistische Sitmmungen traten schon deutlich im Mittelalter und in der Renaissancezeit an den Tag. Bei Papst Innocenz III. sind bereits die pessimistischen Stimmungen auf einen scharf gefaßten

Gedanken des durchgängigen Elendes, das mit der menschlichen Natur eng zusammenhängt, zurückgeführt. Bei Petrarca erhebt sich die pessimistische Stimmung zu einer ziemlich klaren Vorstellung über den Gegensatz zwischen Schmerz und Lust und die in der menschlichen Natur tief begründete Zweiheit, die vergebens nach einem vermittelnden Ausgleich ruft. Im siebenzehnten Jahrhundert steigt endlich Pascal mit der schärfsten Sonde in die Lebenstiefen herunter, um mit unerhörter Kühnheit den Wert des Daseins auf ein Nichts zurückzuführen.

In unserem Jahrhundert hat die pessimistische Stimmung an Tiefe und Ausdehnung gewonnen und aus dem Gefühle in die Vernunft dringend, gestaltete sie sich zu einem überwältigenden Gedanken.

Da die pessimistische Richtung sich bloß verneinend behaupten kann, so vermag sie in der Poesie nicht zu vielgestaltiger Entfaltung zu gelangen und ist gezwungen, ihre Bedeutung aus der Variation einiger oder, genauer, eines einzelnen Gedankens zu schöpfen. Die Welt des realen Empfindens ist ja reicher an Fülle und Mannigfaltigkeit als die Welt des verallgemeinernden Denkens. Während die lebendige Vielgestaltigkeit sich niemals erschöpfen läßt, wurzelt die ganze Gedankenthätigkeit in einigen Grundbegriffen, welche in der Poesie unter dem Einflusse der Stimmung sich auf mancherlei Weise variieren lassen, aber niemals in solcher Fülle, wie die Welt der konkreten Erscheinungen. Nachdem Leopardi seine innere Un-

zufriedenheit zu einem kühnen und fast erschöpfenden Ausdruck gebracht hat, wandeln alle seine Nachfolger bewußt oder unbewußt in seinen Fußstapfen. Auf die Höhe Leopardis hat sich niemand von ihnen emporschwingen können. Ich spreche nicht von Lenau. Lenau hat seine pessimistischen Stimmungen in keine bestimmten Gedanken verwandelt; er hat unmittelbarer empfunden und sein Empfinden auch unmittelbarer gestaltet als Leopardi. Leopardi und Lenau können als typische Vertreter der Hauptrichtungen in der pessimistischen Dichtung angesehen werden; der eine steht an der Spitze der Richtung, die das Denken zum Ausgangspunkt hat, der andere vertritt die Richtung des pessimistischen Empfindens. Genau abgrenzen lassen sich jedoch diese beiden Richtungen nur in der Poesie ihrer Hauptvertreter; bei den pessimistischen Dichtern, die ihnen nachfolgten, gehen öfters Stimmung und Gedanke ineinander. Bei Hieronymus Lorm und Louise Ackermann herrscht der Gedanke über die Stimmung, bei Dranmor behauptet sich noch die ursprüngliche Stimmung und kämpft hart mit dem Gedanken. Bricht in den « Poésies philosophiques » von Ackermann das Pathos eines lebhaften Denkens hervor und breitet sich in den Gedichten Lorms ein kantianisches Raisonnement über die Tiefe des ursprünglichen Empfindens aus, so durchdringt alle Gedichte Dranmors die lodernde Glut der Unzufriedenheit und Sehnsucht. Eine starke Seele klagt darin über die herben Enttäuschungen des Lebens.

Dranmors Talent bewegt sich in abgerissenen Formen; der Dichter selbst weiß es und nennt sein Schaffen ein „fragmentarisches“. „An einem großen Programme, an Stoffen und Entwürfen“, sagt er, „hat es bei mir nicht gefehlt. Leider lag zwischen Wollen und Vollbringen eine brückenlose Kluft. Mit jedem neu erwachenden Morgen warfen mich gebieterische Pflichten aus Träumereien zurück in den Kampf um materielle Interessen. Dergestalt ist die vielgepriesene Seligkeit dichterischen Schaffens nicht oft über mich gekommen. Von dem stillen Walten einer Dichterseele weiß ich so wenig zu erzählen, daß ich mit Freiligrath seufzen könnte: „mein Nero, weh mir, ist die Poesie“, denn in Wahrheit, anstatt die Inspiration abzuwarten oder meiner Phantasie Gewalt anzuthun, mußte ich die mich umgaukelnden Bilder zu verscheuchen, die mich bestürmenden Gedanken zu besiegen trachten, und wenn solches nicht ganz und nicht immer gelang, so ist es mir doch nur selten vergönnt gewesen, Eindrücke, die sich nicht mehr verwischen ließen, zu sammeln und litterarisch zu verwerten.“ — Allein nicht bloß in den hindernden Umständen ist die Ursache von Dranmors fragmentarischem Schaffen zu suchen; die Verhältnisse haben sicher manches dazu auch beigetragen, aber im Grunde lag sie in den inneren Schranken seines Talentes. Dranmor fehlte das Vermögen, die Welt aus ihren einzelnen Erscheinungen heraus als ein Ganzes zu erfassen; ihm war „der Geist alles,

das Individuum nichts", die innere Unruhe trieb ihn an dem Individuellen und Einzelnen vorbei. Sein nervöses Empfinden hinderte ihn, die Dinge sich gut und klar anzusehen. Er hat Recht, wenn er behauptet:

„Ich kämpfte nur mit meinem innern Leide
Und mit Phantomen, die ich selbst erschaffen;
So ward ich überholt von kühnern Schiffern,
Sie fuhren rasch vorbei zum sichern Ziele,
Wenn ich im Traume rang mit goldnen Ziffern,
Verstrickt in meines Herzens Trauerspiele."

II.

„Das Leben wird um so süßer, je mehr es dem Schlummer ähnelt; ein fester Schlaf ist das beste, was wir haben, Schmerzlosigkeit schätzbarer als Nektar und Ambrosia, Gedankenarmut ein beneidenswerter Vorzug. Keine großen Gedanken ohne ein großes Herz.“ In dieser in seinem fünfundfünfzigsten Jahre von Draunor niedergeschriebenen Maxime ist das Ergebnis eines stürmischen und unruhigen Lebens zusammengefaßt. Die ungestillte Sehnsucht ist die Grundstimmung seines ganzen Charakters und giebt sich schon in einem Gedichte kund, das in sein achtzehntes Lebensjahr fällt:

„Ich möchte schlafen gehn;
Dort auf den grünen Matten,
Dort wo die Tannen stehn,
Möcht' ich in ihrem Schatten,
Befreit von Herzensqual,
Zum letzten Mal
Die blauen Wolken sehn
Und ewig schlafen gehn.

O langersehnte Luft,
Die Menschen zu vergessen
Und diese heiße Brust
In feuchten Thau zu pressen!

Kein Laut im weiten Raum —
Ein letzter Traum —
Und Alles ist geschehn.
So möcht' ich schlafen gehn."

Sein Lebenlang suchte er nach dem Gleichgewichte seiner Seelenkräfte und konnte es nicht finden. Verstand, Gewissen und Herz wollten nicht in seiner Seele sich harmonisch zusammenschließen. Das Herz überwältigte gar oft seinen Verstand und der Dichter besaß nicht genug Kraft, um den Einbildungen des Herzens zu steuern. Anstatt kalt und besonnen der Welt gegenüberzustehen und sich mit der unveränderlichen Notwendigkeit des einmal Vorhandenen abzufinden, lauschte er den Einflüsterungen seines unruhigen Herzens, das ihm Unerreichbares vorspiegelte.

„Warum hast deinen Reichtum du verpraßt
Und mein Geschick zu lenken dich vermessen,
Elendes Herz! — warum nur mich gehaßt?"

Man sehe doch ein, daß die Logik der Thatsachen sich nach anderen Gesetzen richtet, als die des Herzens. Das Leben will durch Macht und strenges Bewußtsein bezwungen werden; nur das Kalte und Unerbittlich-verständige vermag den Kampf mit der Natur aufzunehmen. Wer über vieles sich nicht hinwegsetzen kann, hat auch nicht die Fähigkeit zu leben, denn das Leben ist nicht bloß ein Kampf, es ist auch eine Kunst, die sich auf tiefe Ausbildung des Willens stützt. Man verschaffe sich etwas Humor, man hülle das ewige Einerlei in frische Formen der Ab-

wechslung von Lust und Schmerz, von Vernunft und Unvernunft, von Traum und Wachen; man forsche nicht immerfort nach dem Endziele des Daseins; vor uns haben sich viele damit vergebens abgegeben und nach uns werden sich viele an den fragwürdigen Fragen versuchen, deren Lösung die Verneinung des Lebens bedeutet. Was für uns Frage, ist für die Natur Antwort; mit unserer Frage bejaht die Natur ihr eigenes Walten, denn sie kennt keine Fragen, sie hat keine Zeit, Fragen aufzuwerfen; nur einmal hat sie an sich eine Frage gestellt; es war, als sie den Menschen erschaffen; es war ein Augenblick des Selbstvergessens, sie wußte wahrlich nicht, was sie that; in einem unbewußten Augenblicke, ermüdet von tausendjähriger Arbeit, erzeugte sie eine Frucht, deren eigentliches Wesen ihr selbst unerklärlich bleibt. Und nun lebt dieses Wesen im Weltall und stellt an die Natur die große Frage, die nichts anderes ist als der Widerhall der Frage, welche die Natur einmal bei der Menschenschaffung an sich selbst gestellt hat. Der meiste Teil Menschen kennt diese Frage bloß vom Hörensagen und trägt auch kein Verlangen, sie zu lösen; wer das brennende Bedürfnis nach ihrer Lösung verspürt, läuft nur Gefahr, mißverstanden zu werden.

„Nur Auserwählten naht des Schmerzes Weihe,
Die Mehrzahl ist zu flüchtig und begehrlich.“

Dranmor ist mit der tiefen skeptischen Anlage auf die Welt gekommen und läßt sich durch Ver-

standesgründe nicht beschwichtigen. Er ist zu wenig Egoist, um dem Leben seinen gewöhnlichen Gang zu lassen und die Notwendigkeit der vorhandenen Gegensätze und Lebensabteilungen anzuerkennen. Sein Herz und sein Gewissen verlangen von ihm etwas, dessen Unzulänglichkeit seine Vernunft ihm vor die Augen hält. Das tiefe Gefühl des Erbarmens mit dem menschlichen Elend durchströmt sein Inneres, und sein Denken verstummt beim Anblicke des unermeßlichen Leidens der Menschheit:

„Nervenzucken nennt ihr das Gefühl,
Den Gedanken bloßes Phosphorleuchten?
Keine Ewigkeit
Wartet derer, die der Staub geboren?
Wohl! — Doch alle Weisheit ist verloren,
Wenn die Kreatur zum Himmel schreit.“

Was vermag der Mensch mit all seinem Denken gegen die verheerenden Mächte der Natur?

„Durch die reine Luft
Zittern unsichtbare Fieberschauer
Und der Denker schaut, in tiefer Trauer,
Nieder auf die große Todtengruft.“

Wir glauben der überwältigenden Macht der Natur beizukommen; aber haben wir denn alle dunklen Kräfte, die in ihrem Schoße schlummern, erkannt, kennen wir alle ihre Zwecke und Absichten? Richtet sich die Natur überhaupt nach den Vorstellungen unserer Vernunft, steht nicht vielmehr unser Geist ihrem dunkeln Willen im Wege? Und trägt unser

Geist soviel innere Energie in sich, daß er vor ihrer schnöden Macht Stand halten und nicht in die Brüche gehen wird?

Man sagt, unsere Vernunft sei einheitlich mit der Natur, da sie aus ihrem Schoße entsprungen ist. Aber ist das einheitlich, was sich von einem getrennt hat, warum hat die Natur unseren Geist von sich ausgeschieden und ein Zwitterwesen erzeugt, das aus lauter Widersprüchen zusammengesetzt ist, durch deren Unlösbarkeit es gemartert und gequält wird? War es mütterlich seitens der Allnatur, ein Wesen zu schaffen, das nicht weiß, wer seine Mutter ist und welchen Platz es in der Schöpfung einnimmt? Warum hat sie seiner Seele nicht den bestimmten Unterschied zwischen dem klaren Bewußtsein und dem dunklen Unbewußten eingeprägt? Wie soll sich der Mensch in den ihn durchwühlenden Wünschen und Ahnungen zurechtfinden? Mit dem kalten Verstande richtet man doch nicht viel aus. Nicht der sens commun ist ja der Urheber der bisherigen Siege, die wir über die Natur errungen haben, nicht er ist es, der die feine Fähigkeit besitzt, tiefe Geheimnisse zu belauschen und in ihre wesentliche Bedeutung einzudringen. Wenn nun diese klare Stütze öfters und bei den größten Geisteserrungenschaften in unserer Seele zurückgedrängt wird, wo bleibt dann die Grenze zwischen dem Klaren und Dunklen, der Vernunft und der Phantasie, dem Gesunden und dem Pathologischen im Geistesleben? Die Wissenschaft kann darauf keine be-

friedigende Antwort geben, denn die grundlegenden Prinzipien ihrer Macht sind nichts anderes als die geheimnißvolle Frucht des ahnenden Denkens. Woher kommt es nun, daß das klare Bewußtsein sich auf einem physischen Boden abhebt und der Mensch die Arena abgeben muß zum Kampfe so entgegengesetzter Kräfte, wie die geistigen und körperlichen? Die Ursache aller unserer Schmerzen liegt ja darin, daß unser Körper sich nach anderen Kräften richtet, als unser Geist. Der Geist bringt uns eben zum Bewußtsein, daß es Schmerzen sind, daß es anders sein müsse, daß wir einer dunklen Macht gegenüberstehen, über die wir uns nicht erheben können, denn unser Geist unterliegt dem intensiven Schmerze.

Ist nun der Schmerz notwendig im Leben, ist er eine Lebensbedingung? Wird das zugegeben, so giebt man auch zugleich zu, daß die Uebermacht des Schmerzes über den Geist vernünftig ist, daß folglich dem Geist bloß eine untergeordnete Stelle zukommt, daß das im Grunde ganz Unvernünftige und Materielle die Hauptkraft der Natur ist. Wenn nun im Leben des einzelnen Menschen der Geist fast immer dem Schmerze, besonders dem physischen Schmerze unterliegt, woher wissen wir, daß das Geistesleben der ganzen Menschheit unter dem Drucke des blinden Willens der Natur nicht zusammenbrechen werde, was kann uns für die stete und fortschrittliche Entwicklung des menschlichen Geistes bürgen? Wird die Menschheit ihre individuelle Gestalt behalten, nagt

nicht schon jetzt der Wurm der Auflösung an ihrem Marke? Die Gattung ist ja ebenso eine individuelle Erscheinung wie der einzelne Mensch; sie trägt den Keim des Schmerzes, der Krankheit und des Todes in sich und geht ihrem verhängnisvollen Ende entgegen. Wie sollen wir nun das Leben bejahen? Sollen wir zu allen seinen Erscheinungen, wenn sie auch unserm tiefsten Bewußtsein widersprechen, ja sagen? Sollen wir dem einen Wert beimessen, was uns in seinem wesentlichen Gehalte ganz unverständlich ist? Von den Grundtrieben des Lebens verstehen wir ja nichts und die wenigen Funken, die Prometheus dem Himmel gestohlen und wofür er Höllentorturen auszustehen hatte, genügen in weit größerem Maße, um unsere Umgebung im Weltall zu beleuchten, als die uns am nächsten liegenden Erscheinungen des menschlichen Geistes. Das Amalgama des wunderbaren Spiegels unserer Seele auf seine wesentlichen Bestandteile zurückzuführen vermag keine Philosophie. Bald behauptet man, der Spiegel des Denkens sei so durchsichtig, daß die Natur darin ihr volles Wesen hindurchblicken läßt, bald wieder, er vermöge bloß ihr Antlitz gebrochen wiederzugeben. Aber das sind leere Hypothesen, in denen der Mensch die Biegsamkeit seiner Gedankenglieder erproben will. Wo haben wir die befriedigende Antwort auf die brennende Lebensfrage zu suchen? Die Grundfrage, ob es überhaupt eine Zweckmäßigkeit giebt, schließt ja die Philosophie aus; mit der Aufstellung derselben würde sie ihr

eigenes Wesen aufheben; um Anspruch auf Geltung machen zu können, muß sie die Zweckmäßigkeit ihres Denkens zum voraus zugeben. Aber was ist es für eine Zweckmäßigkeit, die doch zu keinem Zwecke führt?

Dies sind die Grundgedanken, welche Dranmor zum poetischen Ausdrucke bringen will:

„Milliarden kommen und verschwinden wieder
Im großen All nach kurzer Lebensreise,
Giganten, Zwerge, Kinder oder Greise,
Wir sind nur Einer Kette morsche Glieder.

Die Erde mäßigt nie den immergleichen,
Den steten Lauf. Wir gehen rasch zu Grunde.
Gleichgültig sieht mit jeglicher Sekunde
Die Sonne neue Wesen, neue Leichen.

Nur was bewußtlos der Natur entsprossen,
Hält an der Scholle fest mit starken Ranken;
Der Menschheit wurden tödtliche Gedanken
Als frühe Mahnung ins Gehirn gegossen."

Er zweifelt an den Ergebnissen der Wissenschaft und des spekulativen Denkens, weil sie uns nichts geben, was unser Erdenloos erleichtern könnte. Er verneint den Wert des Lebens; da jedoch das Leben eine unabweisbare Thatsache ist und der Mensch sich instinctiv an den Lebensbaum klammert, so bleibt nur übrig, das Leben erträglicher zu gestalten. Das tiefe Gefühl des Mitleids mit dem Elend der Schöpfung ist das Einzige, was würdig ist, an die Stelle der Religion zu treten. „Meine Religion", sagt Dranmor, „ist die des Erbarmens; aber ihrer

Jünger sind nicht viele, und ich fürchte, daß in jenen nicht mehr fernen Tagen, wo tausendjährige Irrtümer zu beseitigen sein werden, erst nach blutigen Katastrophen, heraufbeschworen durch die seit Jahrtausenden an den Armen, Schwachen und Unwissenden begangenen Verbrechen, erst nach unerhörten Ereignissen die civilisatorische Strömung sich unaufhaltsam über den Erdball ergießen und neue Gefilde befruchten wird." Dadurch daß das Mitleid mit der Kreatur dem Dichter zu einem begeisternden Gedanken geworden, nahmen seine pessimistischen Ansichten eine mildere Gestalt an. Wer die Liebe zum Menschen als positive, inhaltsvolle Idee auffaßt, hat schon den kalten Pessimismus überwunden. Je weniger er dem Leben als Ganzes Wert zuschreibt, desto innigeren Anteil wird er an dem Menschenleben nehmen. Die starre Rinde, die ihn von dem Menschenleben trennte, wird mit der Zeit zusammenschmelzen; wenn auch ohne lichtvolle Aussichten, aber der Kampf gewinnt doch an Bedeutung, und er wird kämpfen für die Befreiung des Menschengeschlechtes. Die Befreiung des Menschen von den Fesseln der Natur muß mit der Selbstbefreiung, mit der geschichtlichen Befreiung beginnen.

Während Leopardi seine Verzweiflung bis zur Misanthropie steigert und die Fruchtbarkeit der gesellschaftlichen Bestrebungen im Keime zersetzt, macht Dranmor vom Gedanken eine Umkehr zum Gefühle und bejaht mit dem Fühlen das, was er mit dem

Verstande verneinen muß. Bei Leopardi war eine solche Umkehr nicht denkbar, denn seine Gefühle standen im Dienste eines ausgeprägten, überzeugenden Denkens. Er war im höchsten Grade Individualist und ließ sich ganz und gar von seiner einmal gewonnenen Ueberzeugung leiten; ihm war nicht der lebendige Mensch, sondern die Wahrheit wichtig. Der einzelne Mensch schien ihm so hinfällig und die ganze Menschheit so unbedeutend in ihrer Gattungserscheinung, daß ihm ihre Zukunft im Anblicke des «bruto poter, che al commun danno impera» gar nicht der Rede wert war. Die Liebe zur Menschheit als Gattungsbegriff war ihm fremd. Er spricht zuweilen von Freiheit, aber im abstrakten Sinne, wie man von einer höheren Idee spricht. Drannors Denken ist hingegen kein starres; wie wir wissen, hört er gar zu oft auf die Stimme seines Herzens. Auch ihm stand die Wahrheit über Allem, aber er hat eingesehen, daß die Wahrheit in ihrer nakten Gestalt abstoßend und abschreckend ist. In welch' schöner poetischer Form redet er daher der Liebe zur Menschheit das Wort:

„Was die Liebe nicht befruchtet, schwindet in der Zeiten Lauf,
Ewig kreisen die Planeten, ewig geht die Sonne auf.

Doch nur wen'ge Saaten reifen an dem Borne ew'gen Lichts,
Wahre Glaubenshelden kämpfen im Bewußtsein ihres Nichts.

Weinen diamant'ne Thränen, und sie geben freudig hin,
Was in ihren Adern rieselt, jeder Tropfen ein Rubin.

Edelsteine, einzureihen in der Menschheit Diadem,
Opfer männlicher Entsagung, selten nur und unbequem."

Es ist als ob Dranmor zu den nervösen Naturen gehörte, die das helle Sonnenlicht nicht ertragen können, deren Stimmung im Sommer trüber und düsterer ist als im Herbst oder im Winter. Der Sommertag macht ihr nervöses und stürmisches Innere noch unruhiger. Das helle Sonnenlicht ermüdet sie, sie können bloß im Dunkel ausruhen. Ist nun Leopardi Pessimist im hellen Sonnenlichte der Vernunft, der seiner gewonnenen Ueberzeugung unrettbar ergeben ist, so wird Dranmor durch das dunkle und beruhigende Gefühl zu einer Milderung der pessimistischen Ansichten genötigt.

Dranmor weiß, daß man durch ewige Selbstanklagen die Menschheit nicht vom Flecke rühren wird, daß, um mit den Leiden der Menschheit mitzufühlen, man zuerst die eigene Unzufriedenheit abstreifen muß.

Die „Krankheit des Jahrhunderts“ steckt freilich tiefer, als man es zu denken gewöhnt ist; aber daß sie mit einer gewissen Willensschwäche verbunden ist, läßt sich ebenso wenig in Abrede stellen. Wer nicht die Kraft zur Selbstüberwindung hat, wird auch einmal von der Krankheit erfaßt ihr erliegen. Wer aber, gleich Dranmor, Gelegenheit hatte, in den Stürmen des Lebens seine Energie zu erproben, gelangt allmählich zur Entsagung und wird sich, sein Inneres beschwichtigend, nach außen hin zu bethätigen suchen.

Das titanische Verlangen, gegen die Welt anzu-

kämpfen, ist eines der quälendsten Gefühle, das seinen Ursprung in der Selbstüberhebung der menschlichen Kräfte und einer überfeinen Naturanlage hat. Wenn man dem Leben wirklich keinen Wert beimißt, beklagt man sich auch nicht über seine Erscheinungen; man kennt die seltenen und unbequemen Opfer menschlicher Entsagung und läßt auf sich die volle Macht einer begeisternden Idee einwirken. Man kann in seinen Anschauungen vom Pessimismus ausgehen und dennoch thätigen Anteil an der Welt der bestehenden Wirklichkeit nehmen. Ob die Welt im letzten Grunde in ein Nichts aufgelöst werden könne — das ist eine Frage, welche, gut verstanden, das menschliche Leben gar nicht angeht. Wir sind hier einmal an die Scholle gefesselt und die geschichtlichen Aufgaben geben allzuviel Stoff zum Nachdenken, als daß wir uns von metaphysischen Fragen überwältigen lassen sollten. Da aber der metaphysische Trieb der menschlichen Seele eigen ist, so ist die Poesie berechtigt, aus der metaphysischen Reflexion Nahrung zu ziehen. Dranmor hat selbst diese Berechtigung seitens der Poesie zum Ausdrucke gebracht und damit den eigentlichen Nerv seiner eigenen Lyrik getroffen:

„Sterne, seid ihr andre Welten? Nährt ihr ängstlich eine Brut,
Menschenähnlich, gottesfürchtig, heute schlecht und morgen gut?
Hier in Finsternis versunken, dort dem Lichte zugekehrt,
Ein Geschlecht, das ewig grübelt, ewig leidet und begehrt?

Nie den Schöpfungsdrang verleugnet, gern an Geistesblüthen
naſcht,
Und mit ſeinen Adlerklauen nur ein ärmlich Glück erhaſcht?
Sterne, theilt ihr mit dem Erdball gleiche Zukunft, gleiches
Sein,
Lebenswärme, Fortſchritt, Wiſſen, Liebesluſt und Todespein?

Seid ihr flatternde Signale, Larven, wunderbar erhellt,
Und als ſtumme Satelliten einer Herrin zugeſellt?
Fragen, die kein Denken fördert, heil'ge Räthſel, die ſich nie
Kalter Wiſſenſchaft entziffern — ihr gehört der Poeſie."

III.

Dranmors Poesie ist durch und durch Reflexionspoesie. Seine Reflexion hat eine eigenartige Stimmung und ergießt sich in freieren Bildern, als die Reflexion bei Hieronymus Lorm und Louise Ackermann. Es sind keine Sentenzen, die uns Dranmor in seinen Gedichten poetisch gestaltet, auch keine fest gegliederten Gedanken, die er rhythmisch auflöst und zusammenbindet, sondern tiefe Stimmungsbilder, mit pathetischer Kraft auf einem Goldgrunde von methaphysischen Gedanken entworfen. Aus dem Dunkel zum Lichte ringend, vermag er nicht, abgeklärte und reif durchdachte Dichtungen hervorzubringen; er hat bloß kleinere Stimmungsgedichte niedergeschrieben, wie sie sich ihm aus inneren Zweifeln und mächtiger Reflexion in die Feder drängten.

Auch dort, wo er sich in epischen Versuchen ergeht, vermag er nicht, die lyrische Grundstimmung abzustreifen und den Stoff in ruhiger Form wiederzugeben.

Dranmor ist nicht wählerisch in seinem sprachlichen Ausdruck, unterscheidet nicht zwischen den einzelnen Stufen der sprachlichen Skala, kennt keine feinen Schattierungen, keine abgegrenzten Bilder und plastische Umrisse. Die Form seiner Gedichte behauptet sich nicht auf selbständige Weise, sondern fließt bloß aus

seinem Empfinden und Denken, und deshalb fehlt ihr auch die Beweglichkeit und die Mannigfaltigkeit.

Es giebt Dichter, bei denen die Form den Inhalt bedingt, bei denen das Sprachgefühl so fein entwickelt ist, daß sie auf unbewußte Weise aus den sprachlichen Umrissen Bilder erheben, in die der Gedanke ungerufen Einzug hält. Zu diesen Dichtern gehört Drannor nicht. Drannor hat in seinem Besitze bloß einige Klänge, die er durchfühlt und variiert. Deshalb war er auch kein produktiver Dichter und hat all sein dichterisches Bilden in einigen Formen erschöpft. Wäre Drannor nicht mit einem tiefen Empfinden begabt, er wäre niemals Dichter geworden, denn die Beobachtungsgabe geht ihm völlig ab; was er noch zu beobachten fähig ist, das ist sein eigener Gedankengang. Den Fluß seines Denkens verfolgt er mit einer geübten Schärfe des Blickes, und seine Reflexionsbilder sind scharf umrissen. Sonst ist er eintönig und vermag bloß durch die Glut seines Pathos zu wirken.

Die Bruchstücke aus seinem Jugendepos „Der gefallene Engel“ sind im Grunde ein lyrischer Erguß stürmischer Gefühle, die durch die leichte epische Hülle hervorbrechen. Das volltönende Pathos macht aus der ganzen Dichtung eine Anklage gegen die selbstherrische Schöpfung, gemischt aus titanischem Trotze und unendlichem Mitleid mit dem menschlichen Elend. Die einzelnen Verse stürzen mit brausender Gewalt herunter und die Bilder wechseln mit einer stürmen-

den Hast. Der sprachliche Ausdruck tritt hier mit dem Vollton des überschäumenden Selbstvertrauens hervor, welcher in den späteren Gedichten Dranmors auf eine abgeklärtere Stufe gebracht wird.

Im „Gefallenen Engel“ ist das Pathos durch die Sehnsucht bedingt, die noch vertrauensvoll ins Leben hinausstürmt. Das Pathos setzt bekanntlich ein starkes und voll ausklingendes Gefühl voraus, das entweder aus der Zusammenfassung aller Seelenkräfte auf eine zu verwirklichende Idee oder aus der straffen Anspannung der inneren Kräfte unter dem Einflusse der übermächtigen Sehnsucht hervorgeht. Mickiewicz in der „Improvisation“ und Shelley in „Königin Mab“ haben unübertreffliche Muster eines Pathos gegeben, das bei dem einen in der Vaterlandsliebe, bei dem andern in der Liebe zur Menschheit gipfelt. Solche pathetische Dichtungen kennt die Poesie der neuesten Zeit nicht. Man hat jetzt weder den Glauben, noch die nötige Ueberzeugungskraft dazu. Dort, wo das Pathos in der neueren Poesie noch zur Geltung kommt, trägt es ein weltschmerzliches Gepräge. Zu dieser pathetischen Gattung gehören auch die Gedichte Dranmors, insbesondere aber die episch-lyrische Dichtung „Der gefallene Engel“. Das Pathos dieses Gedichtes wirkt deshalb so stark, weil der Zweifel und die unbestimmte Sehnsucht, die sich schon der Seele des Dichters bemächtigt haben, zugleich mit einem starken Selbstvertrauen gepaart sind.

Der Zweifel, dem Schoße des energischen Denkens

entsprossen, glaubt hier, den Kampf mit einer Welt aufnehmen zu können, und daß die zerstörende Kraft zu gleicher Zeit aufbauend wirke; der Mensch will mit den verjährten Vorurteilen ein für allemal brechen und die Wahrheit, welche er mit allen Poren einsaugt, an ihre Stelle setzen. Er will „der Liebe Reich“ ins Leben rufen. Wenn auch mit Leiden und Qualen, aber er vermag doch dem zornentbrannten Jehovah zu trotzen. Das Verlangen, sich im starken Selbstbewußtsein zu erfassen, vermag dem Menschen die höchste Lust und Macht einzuflößen; er hat die Liebe erkannt, diese unüberwindliche, beseligende und berauschende Macht,

„Denn Liebe ist Erbarmen ohne Grenzen,
Ist Hoffen, Glauben, Träumen ohne Ende.“

Eine Beeinflussung von Byron läßt sich in dieser Dichtung nicht verkennen. Die Auffassung von Treue und Liebe als Mächten, welche dem zürnenden Himmel Stand halten, sowie die ganze Wendung am Ende des Gedichtes, in welcher der Gedanke von der Zukunft des Menschengeschlechtes zum Ausdruck kommt, gehen von Byrons „Kain“ aus. Die jugendliche Wonne des Lebens, die noch durch keine bittere Erkenntnis vergiftet ist, ist hier ebenso wahr geäußert, wie die allmählich eintretende Verzweiflung und das Gefühl des thätigen Erbarmens.

Erwachend aus dem unbewußten Schlummer und den frischen Lebenshauch einatmend, geht der Mensch mit einem berauschenden Empfinden dem Leben entgegen:

„Ich lebe! — O der Wollust sondergleichen,
Mein Angstruf ist ans Mutterherz gedrungen,
Es träumte mir von fernen Himmelreichen,
Da hielt die Erde liebend mich umschlungen.
Ich weiß nur was ich bin und was ich war,
Doch ist es mir, als müßt' es ewig tagen.
Der Frühling grünt, der Himmel ist so klar,
Ich will nicht traurig sein, ich darf nicht zagen,
Ich kann nur hoffen, denn ich lebe, lebe,
Die Sterne wissen's und die Engel alle,
Ob ich zum Schöpfer meinen Blick erhebe,
Ob ich zu seiner Tochter Füßen falle:
Sie ahnen eine neue Seligkeit,
Und fürchten sie das Wort, das ich verkündigt,
Ich freue mich der schönen Jugendzeit,
Und rufe stolz: ich habe nicht gesündigt.“

Das Bewußtsein der Sünde und des inneren Zerfalles mit der Natur ist dem menschlichen Geiste noch fremd und sollte erst später zur verdammenden Thatsache werden. — Eine poetisch durchgebildete Kontrastwirkung ist im Gedichte das Hineinspielen der äußeren Naturerscheinungen in die plötzlich eingetretene Ahnung, daß in Liebe und Treue die Kraft des Menschengeschlechtes beruhe. Die Naturbilder sind hier scharf und bestimmt; sie haben kein feines Kolorit, aber genug Farbengehalt, um echte Stimmung hervorzurufen. Der Tonfall des prägnanten Ausdruckes veranschaulicht das Bild mit Hilfe des Ohres dort, wo man es mit dem Auge nicht genügend erfassen kann. — Diese zwei Naturbilder sind die schönsten

in Dranmors Dichtungen. Mit Ausnahme einiger Strophen in den Gedichten „Waldleben" und „Amaryllis", in welchen eine feine Naturempfindung sich kundgiebt, finden sich bei Dranmor keine Landschaftsbilder. Die Natur dient ihm bloß zur Folie für den Ausdruck von in sich gekehrten Stimmungen, da, wie schon bemerkt, seine Beobachtungsgabe einzig und allein auf das Denken gerichtet ist.

Dranmor hielt sich in den tropischen Ländern auf, hat den Ozean und den Niagarafall gesehen, hatte Gelegenheit, Länder und Leute zu beobachten, und dies alles blieb in seiner Seele nicht als lebendige Vorstellung haften, die in Bildern freien Ausdruck fänden, sondern wurde in Begriffe umgesetzt, denen er nur das eine und andere Mal ein kurzes Erinnerungsbild abgewinnt. Der Niagara vermag ihn zu keinem beschreibenden Gedichte begeistern, er tritt an ihn mit einem in seiner Phantasie längst ausgemalten Bilde heran; er dachte, er werde hier ewigen Wolkenbruch, Ströme, die vom Himmel brausend herniederfallen, erblicken, in das Grausen der Sündflut hineinversetzt werden. Seine Erwartungen haben ihn anfangs getäuscht und erst später gab ihm allmählich die Natur, was er vermutet hatte.

Und nun schreibt er ein Gedicht «Suspensionbridge», in welchem er nicht den Niagara vorführt, sondern das, was er zu sehen erwartete, seine Enttäuschungen und wie ihn die Wahrheit der Natur allmählich besiegte — kurz ein Gedanken-, nicht ein

Empfindungsbild. Wie anders geht in diesem Falle Lenau vor! In den acht Strophen seines kleinen Gedichtes entwirft er ein Bild, in welchem kein Denken über den Niagara, sondern ein lebendiges Empfinden zu lebendigem Ausdruck kommt; er reißt nicht den Niagara von der ganzen Natur los, er vergegenwärtigt die Naturerscheinungen, die um den Niagara sich abspielen, zeigt uns die Umgebung, die Wälder, den Himmel, wie der Strom, wenn er sich dem Katarakte nähert, von einem wilden Ahnen seines Falles plötzlich gepackt wird:

„Erd' und Himmels unbekümmert
Eilt er jetzt im tollen Zug,
Hat ihr schönes Bild zertrümmert,
Das er erst so freundlich trug.

Die Stromschnellen stürzen, schießen,
Donnern fort im wilden Drang,
Wie von Sehnsucht hingerissen
Nach dem großen Untergang. . ."

Von Drammor erfährt man nur, welchen Niagara ihm seine Phantasie vorspiegelte:

„O Thorheit, was die Phantasie erschuf!
Das bange Herz, betäubt von tausend Wettern,
So wollt' ich, fliehend vor der Hölle Ruf,
Mit Indianern über Felsen klettern

Und plötzlich vor dem Ungeheuern stehn
Und dann aus goldburchwirkten Wasserschleiern —
Jehovah's Zeichen glorreich blitzen sehn
Und zitternd meine Morgenandacht feiern."

Es ist äußerst bezeichnend für Dranmors Phantasie, was er vom Niagara erwartete: den Ruf der Hölle, die Zeichen Jehovahs und die Andachtsfeier. Es ist weit davon, die Phantasie eines unmittelbar empfindenden Menschen zu sein. Wenn er zuletzt sagt, daß ihm die Wahrheit der Natur doch alles gab, was er vermutete, so wäre man wohl berechtigt zu fragen, was sie ihm gab. Aber hier hält er inne; was er mit dem äußeren Auge wahrgenommen, verschweigt er. Während Lenau von der Empfindung aus und, sozusagen, analytisch vorgeht, indem er aus der Schilderung des Wasserfalls die Ursache entnehmen läßt, weshalb der Wanderer das Wogengebrüll nicht hören kann, stellt Dranmor eine poetische Synthese des Niagarafalls auf und knüpft daran einen Vergleich aus dem Seelenleben:

„Ach, was ich hörte, war ein schwacher Schall!
Und blickt' ich auf die beiden Katarakte
Und lauscht' ich ihrem majestät'schen Fall,
Ich fühlte nichts, was mich gewaltsam packte.

Und doch — wie Selbsterkenntniß langsam nur
Die eitle Menschenseele überfluthet,
Besiegte mich die Wahrheit der Natur
Und gab mir Alles, was ich nicht vermutet.“

Ebensowenig hat auf ihn die Trope bildnerisch wirken können; sie erweckt in ihm nur Kummer und Verdruß, und der Ozean ruft in ihm traurige Gedanken wach. So beklagt er sich in dem Gedichte „Nacht auf dem Verdeck“, daß all sein Denken ein

tiefes Leiden sei; er glaube nicht an bessere Tage und fühle den bösen Pfeil im Herzen. In den Gedichten „Von der See" spottet er der poetischen Erwartungen, die man aufs Meer hinausbringt; der Wind und die Wogen werden bald den Schwärmer eines besseren belehren. Und so geht Dranmor „schmollend und immer grollend" an den Wirkungen der Außenwelt vorüber.

Schon aufmerksamer ist er in der Behandlung der Liebe, die für ihn aber kein glückliches und ganzes Gefühl war. Einem Charakter wie Dranmor ist die Liebe keine einfache Erscheinung des menschlichen Lebens; er erblickt in diesem Gefühle eine geheimnißvolle Offenbarung, den räthselhaften Urgrund der Natur und, mit den Erscheinungen des menschlichen Lebens unzufrieden, konnte er auch die Ursache desselben nicht zuversichtsfroh in die Arme fassen. Die Liebe ist solchen Naturen kein unmittelbares Gefühl, sondern ein Gefühl des Mitleids, des gegenseitigen Erbarmens. Ohne dieses Mitleid würde ihnen die Liebe eine Sünde dünken, denn sie haben kein Vertrauen in die Zweckmäßigkeit der Schöpfung und fürchten sich vor ihren geheimnißvollen Ursachen. Dem sinnlichen Momente in der Liebe suchen sie ein Gleichgewicht in den Geisteskräften entgegenzustellen, und da sie es nicht finden können, wird ihnen die Liebe nie zur klaren Empfindung. Fortwährend belauschen sie ihr Gefühl und finden, daß es nicht genug der wahren Idee der Liebe entspreche,

denn die Liebe ist ihnen nicht nur eine Empfindung, die ihre besondere Stellung im Gefühlsleben behauptet, sie ist ihnen diejenige Sehnsucht, welche das ganze Seelenleben durchströmt, Denken, Fühlen und Wollen beeinflußt.

Im Gedichte „Die Fischerhütte“ äußert sich die Intensität von Dranmors Liebesgefühl. Der Dichter befindet sich jenseits des Ozeans; draußen im Lande waltet ein ewiger Sommer, aber sein Herz ist verwaist und aller Freude bar. Er bekommt keine Nachrichten von seiner Geliebten und grübelt nach, ob die Liebe zu ihm nicht erloschen sei:

„Kenne mich selbst nicht mehr,
Vergessen bin ich, veraltet,
Und Lava, halb erkaltet,
Roll' ich im Busen hin und her,
Nach einsam verträumter Jugendzeit,
Wie ein Vulkan, der nicht mehr Feuer speit.“

Warm empfunden und voller Stimmung ist auch das Gedicht „An Helena“, in welchem der Gedanke hindurchschimmert, Mitleid sei die echte Weihe der Liebe:

„Ich frage nicht, ob du mir treu geblieben,
Ich kann wol zweifeln, doch ich zürne nicht,
Denn bist du elend, werd' ich ewig lieben
Dein trauernd Angesicht.“

In seinem schönsten Liebesgedichte „Perdita“ hat das seltsame Gemisch von Reflexion und warmem Empfinden eine glücklich-entsprechende Form gefunden.

Im Gedichte „Lise“ tritt wieder der charakteristische Zug in Dranmors Auffassung der Liebe hervor. Das Zeichen des Unglückes an der Stirn der Geliebten ist ihm die beste Garantie für die Tiefe und Beharrlichkeit seines Gefühles:

„. . . Von wohlgeratnem Gusse
Bist du, fein und zierlich zwar,
Wie ich's liebe ganz und gar;
Aber von des Unglücks Kusse
Blieben deine Lippen bleich,
Deshalb nenn' ich dich die Meine,
Und dein Herz, du arme Kleine,
Macht mich unermeßlich reich.“

In allen seinen Liebesgedichten spricht Dranmor von echter Liebe, wie sie sich eines Mannes von entwickeltem Geist und Herzen bemächtigen kann, denn Dranmor kennt keine launenhafte Sinnlichkeit, er spielt nicht mit seinen Gefühlen, die er ohne Bedenken hie und da verstreut liegen ließe, sein Fühlen ist ein gesammeltes und schlägt eine einzige bestimmte Richtung ein. Seinem treuen Herzen gelingt es nimmer an neues Glück zu denken. Man lese die zweite Hälfte des Gedichtes «Saudades», um von der Tiefe und dem Ernste, den Dranmor in den Begriff der Liebe hineinträgt, sich genügend überzeugen zu können. Dranmor faßt seine Liebe ideell auf im eigentlichen Sinne des Wortes als Idee, als Ganzes, das er weder ästhetisch zu zergliedern, noch anschaulich darzustellen vermag. Er dichtet nicht von seiner Geliebten, um

sich und dem Leser in poetischer Form ihre körperlichen Reize, ihr bezaubernde Erscheinung, die Glut ihres Gefühles zu vergegenwärtigen, sondern immer von der Liebe als überwindender Macht, als Idee, die seine Seele beherrscht, als von einem „schmerzlich-geliebten“ Gedanken, welcher seine Sinne bezwingt. Eine derartige Auffassung der Liebe kann nicht eine Mannigfaltigkeit lyrischer Wendungen und plastischer Formen bedingen und ein Dichter wie Dranmor muß auch in der Schilderung seines Liebesgefühls in dieselbe Einseitigkeit, wie bei der Schilderung äußerer Naturerscheinungen, verfallen. Die Liebe ist zu sehr mit dem tiefsten Wesen seines Innern verschmolzen, als daß er sich ihrer in Worten und Bildern entäußern könnte. Er geht ganz in diesem Gefühle auf und vermag nicht die Liebe mit allen anderen Naturerscheinungen in Verbindung zu bringen.

Ebenso wie das Liebesgefühl in seinen Gedichten sich durch das Medium der Reflexion hindurchwindet, ist auch die Liebe zur Heimat bei ihm kein kräftiges Gefühl, sondern die Sehnsucht eines unzufriedenen Gemütes, in welchem die einmal gewonnenen Erinnerungen der Jugend sich niemals verwischen lassen:

„Nach Frieden ringt mein Herz das todeswunde.
Ein Bild nur taucht empor aus wirren Träumen, —
Ein Strohdach, — dort in einem kühlen Grunde,
Und rings umzäunt von fruchtbeladnen Bäumen.“

Er hat verschiedene Länder gesehen, aber sie hinterließen

in ihm bloß unruhige Eindrücke; er erinnert sich der großartig-stillen Schönheit seiner Heimat, sucht wieder die goldenen Triften, die stillen Thäler und die freien Berge auf und, reisemüde bei der alten Mutter ankommeud, ruft er aus:

„Mein Vaterland, du bist das schönste, beste!
O nimm mich auf — ich habe viel gelitten!
Das also ist es, was die Jahre lehren:
Dorthin, woher man kam, zurückzuwandern,
Nach eitlem Forschen plötzlich umzukehren,
Und dann als Greis zu werden wie die Andern.“

Wie die Liebe zum Weibe, ist ihm auch die Liebe zur Heimat ein tiefes Gefühl ohne sinnbildlichen Hintergrund. Die Heimat hat ihm keine einzige Landschaft, kein einziges konkretes Bild abringen können, kein einziger Berg ragt in seine Gedichte hinein, weder der Umriß eines heimatlichen Feldes, noch die Bläue eines heimatlichen Sees schimmert darin hindurch.

Er hat jederzeit nur das niedergeschrieben, was seinem Herzen entquoll. Daher wohnt seiner Lyrik der Zauber des sehnsuchtsvollen Empfindens inne, während seinen epischen Gedichten „Januario Garcia“, „Aus Peru“ und „Santos Peréz“ der anschwellende Ausdruck einen ans prosaische streifenden Anstrich verleiht. Fließend ist der poetische Ausdruck noch dort, wo, wie in „Januario Garcia“, die Macht der Leidenschaft zur Sprache kommt; die schildernde Erzählung liegt außerhalb der Grenzen von Dran-

mors Talente und ist bei ihm unbehilflich in den Sprachwendungen und in der Farbengebung. Bestimmter und schöner ist die bildliche Form in den Gedichten „Don Juan“ und „Eine Nachtwache“, in welchen Dranmors Phantasie zu ihrer eigentlichen Quelle, der Reflexion, heruntersteigt.

„Eine Nachtwache“ ist ein originelles Bild, in welchem Eindrücke aus der neuesten Geschichte mit metaphysischen Gedanken versetzt sind. Hie und da, jedoch in abgeklärter Form, schimmert ein individueller Charakterzug hindurch, welcher auf die Eigenart von Dranmors dichterischer Begabung zurückführt:

„Dich ersehn' ich, Seelenruhe, suche dich vom Süd zum Nord.
Kommst du je zu mir, dann werf' ich meine Lyrik über Bord.
Denn nicht Selbstbetrachtung ist es, was des Mannes Nerven stählt,
Stünden neue Pfade offen, — wohl! Ich hätte bald gewählt.
Doch die Würfel sind gefallen, und mein Hoffen ward zum Traum,
Meine wuchernden Gedanken keimen über Zeit und Raum.
Und sie wachsen unaufhaltsam, wachsen bis in späte Zeit,
Wenn ich traurig bin in meiner grenzenlosen Einsamkeit.“

Dies stimmt damit überein, was Dranmor später von sich in der Vorrede zu seinen Gedichten sagt, wenn er das wäre, wofür er hie und da gehalten wurde, und was er — sui cuique mores — nicht werden konnte, er würde Manches aus den Fugen gesprengt und menschliches Elend nicht mit

zärtlichen Worten beklagt, sondern mit ersprießlichen Thaten gemildert haben.

„Kaiser Maximilian“ ist ein tief durchfühltes und gedankenreiches Trauerlied auf den „deutschen Hamlet“, der mit den besten Absichten den Thron Montezumas bestiegen hat, um bald darauf erschossen zu werden. Das Gedicht zeichnet sich durch wohlklingende Sprache, einen schönen, den Gedanken fest umspannenden Vers aus und ist als „einfache Nänie auf eine edle Natur,“ als „vulkanischer Ausbruch innigster Teilnahme an einem tragischen Schicksal“ zu betrachten.

Der „Dämonenwalzer“ ist das vollendetste Gedicht Danmors. Die eigenartige, sinnlich durchwirkte Reflexion ist von gemischter, Nerven und Denken erregender Wirkung und gemahnt an manche Gedichte von Musset. Es war das einzige mal im „Dämonenwalzer“, wo Dranmor ein sinnlich erfassendes Könnnen in der Schilderung der Liebeserscheinung gezeigt hat. Dies Gedicht hat plastische Form, Bewegung in der Sprache und lebendige Farbe, deren Glanz durch die hineinschillernde Reflexion keineswegs geschwächt wird. Die Schilderung bewegt sich in anschaulichen Bildern und giebt mit psychologischer Wahrheit den Zustand der geistig-sinnlichen Gährung wieder. Es ist kein Kokettieren mit der weiblichen Schönheit, kein selbstzufriedenes Sichumstrickenlassen von den Küssen eines sinnlich durchglühten Weibes, sondern die müde Sinnesbetäubung

eines Mannes, der, in innerer Verzweiflung nach einem Lebenshalte spähend, kämpfend seiner Schwäche erliegt. Der Dichter glaubt, sein Gedicht durch den Hinweis verteidigen zu müssen, daß „die keck auftretende Sinnlichkeit nicht so häßlich ist, wie der lüsterne Platonismus ergrauter Anakreons, wie das hysterische Gebahren berühmter Sybillen.“ Von keck auftretender Sinnlichkeit ist jedoch im Gedichte nicht viel die Rede, und wenn auch, so würde der „Dämonenwalzer“ ebensowenig einer verteidigenden Erklärung bedürfen, wie Goethes „Römische Elegien“, in welchen doch eine Liebe besungen wird, die keinen Kampf, keine Reue und kein Leid kennt, während in Dranmors Dichtung dem Sinnlichen eine geistige Hülle übergeworfen wird.

Als der gährende Kampf in des Dichters Seele allmählich überstanden war, lagerten sich die Erfahrungen seines an Stürmen und Unruhe überreichen Lebens als Niederschlag in einer größeren, abschließenden Dichtung ab, welche man als Dranmors Glaubensbekenntnis ansehen kann. „Requiem“ besteht aus tief durchgefühlten Monologen, die aus einem an innerem Zwiespalt leidenden Herzen quellen und die Weihe des überwundenen Schmerzes an der heißen Stirn tragen. Dranmors Pathos strömt hier in einer seltenen Gedankenfülle einher, bald in den Kampfestrotz gegen die dunkeln Triebe des Menschenlebens ausbrechend, bald in das durchwühlte Bett der Resignation einmündend. Dranmors dichterische Physignomie

trägt hier ein originelles Gepräge. Obschon in den Grundlinien mit der unvergleichlich tieferen und geschlossenenen Leopardis übereinstimmend, unterscheidet sie sich von derselben durch trotzigere Züge in dem von Leiden durchfurchten Antlitze und durch ein vollblütigeres, temperamentvolleres Auffassen der Dinge. Dranmors Gedanken wurzeln in den Gegensätzen der menschlichen Gesellschaft. Die Ungerechtigkeit in unserer so seltsam verwirrenden Zeit des gesellschaftlichen Verfalles ruft in ihm ein schmerzliches Bedenken wach:

„O welche Zeit! wie seltsam und verwirrend,
Sie, die so wenig Licht und Freude spendet
Und dennoch, eine weite Bahn durchirrend,
Nach Sonnenaufgang ihre Schritte wendet!
Ja, vorwärts eilt die Zeit mit Schwert und Wage.
Uns aber ist ein solcher Trost von Nöten,
Wenn über unsrer Herzen Niederlage
Wir noch erschrecken, ach! und noch erröten.
Des Denkers Schätze sind verschmähte Währung,
Den Ernst des Weisen trifft des Forums Spott,
Der Menge Fluch, denn Mammon heißt ihr Gott
In diesen Tagen allgemeiner Gährung;
Und des Gerechten Schmerz, so tief begründet,
In welchen Herzen kann er Wurzeln fassen
Jetzt, wo des goldnen Kalbes Reich verkündet
Auf allen Märkten und in allen Gassen
Und überall der Feind sich eingenistet,
Ein Dämon, der des Geistes Schwingen lähmt,
Doch dessen Lächeln oft die Stärksten zähmt,
Das oft die Besten, Reinsten überlistet?“

Zwar ist die Ungerechtigkeit im menschlichen Leben alt wie die Menschheit, aber dies Bewußtsein ist nur geeignet, Dranmors Verzweiflung zu steigern. Die Betrachtung über die Gesellschaft führt ihn zu Betrachtungen über den Wert des Lebens. In Liebe zur Menschheit entbrannt, glaubte er früher, daß Gerechtigkeit eine Lebensmacht sei, die ihren Widerhall in jeder Menschenbrust findet; aber stets hat ein Judas-Kuß auf seinen Wangen gebrannt und ihn auf Verrat vorbereitet. Die schlimmen Erfahrungen im Kampfe mit der Ungerechtigkeit wirkten auf ihn niederdrückend, aber seine Lebensenergie hielt gegen alle Unbilden des Lebens stand. Von inneren Zweifeln durchwühlt, sucht er sich mit seinem Fühlen und Denken auseinanderzusetzen. Nach andauernden inneren Kämpfen gewinnt er die Ueberzeugung: „es lohnt sich nur zu lieben, nicht zu hassen". Der Haß ist nur imstande, die ohnehin schroffen Gegensätze noch schroffer zu gestalten. Die Leidenschaften, „die wüthenden Despoten", die früher des Dichters Herz zerfleischten, und die ungezügelten Gedanken, die ihn brennend verfolgten, haben sich allmählich beruhigt. Die Resignation hielt Einzug in seine Seele und lehrte ihn das letzte Wort aller Weisheit:

„Es sei. — Ich will an Träumen mich erfreun,
Die meine tiefe Trauer überragen.
Ich habe heiß gestrebt — ich muß entsagen,
Ich muß auf meine Wunden Asche streun."

„Requiem“ ist das Gedicht einer starken, männlichen Entsagung, die in rein ethischen Anschauungen ihre Quelle hat. Der Adel der reinen Gesinnung und das aufrichtige Empfinden teilen sich dem Leser unwillkürlich mit und lassen des Dichters Herz in jeder Note vernehmen. Dranmor hat hier die Summe eines aufrichtigen Lebens niedergelegt. Er gehört zu den wenigen Dichtern, die keinen Selbstbetrug in ihre Dichtungen zulassen. Er hat nur den Kampf und den Tod besungen — die unbestreitbare Lebenswahrheit — und ist einer der sympathischesten unter den einseitigen Dichtern.